

هذا الكتاب

ان مقدور الانسان ان يمد وعيه ، ويفسح شبكته حتى تسع الكون ، وفي ذلك اللحظة يتحد بالحياة ، فيذوب فيها ويغدو محض محبة .. وفي تلك الحال تماثل مع شاعر اليونان العظيم « كزانتزاكيس » الخالد حين قال :

في الغابة المنعزلة التقيت نمرا ..
ففرحت به ، وصحت به «يا أخي !» .

« اما ان تكون حرا فلا شيء ، واما ان تصبح حرا فتلك هي الجنة بعينها » ما الذي عناه « فيخته » غير ان الذات تتحقق لحظة الازمة ، ثم تتخلى او تظل ملتهبة كرسوم « فان كوخ » ؟ ان الاحساس بالذات ، بالوعي المكثف هو الذي يسمو بالانسان الى اوج انسانيته ، لكنه سريعا ما يقيده « الرابوط » .

لكن ما هو « الرابوط » ؟ انه « كومبيوتر » وعي الانسان ، فيه تختزن الخبرات الانسانية حتى « المتوارثة » منها الى ان يغدو كفؤا للقيام بها ، فيستولي عليها من الوعي ، ويستحوذ بذلك على كل امكانية للاتصال بالحياة الكلية عند البشر . واذ ذاك يستعبد الرابوط صاحبه . ويتحرر الانسان من ربقة رابوطه لحظات .. فيغرق في التأمل .. هذه هي الصوفية وهي جوهر المعاناة الشعرية ، وهكذا فان

«الشاعر يهبط على وحيه ، لا وحيه هو الذي يهبط عليه»

هذا ما يعالجه « كولن ولسن » في كتاب « الصوفية والشعر » فيوفيه حقه ، وان كان يطرق موضوعا مبتكرا ، يفتح فيه العيون على عوالم فسيحة من النفس الانسانية وصورها التجريبية .. حين ينتقي اربعة شعراء يدرسهم دراسة وافية : بروك ، ييتس ، روز ، كزانتزاكيس .

تمهيـــد

اتفق لي أن كنت في سان فرنسيسكو في شهر آذار من سنة ١٩٦٨ حيث اجتمعت في مقصف هناك الى السيد لورنس فيرلنجتي. وقد تشعّب بنا الحديث حتى طرقنا قضيةً فتاة تجرّعت قدراً اكبر من المسموح به من عقار منوّم ، ثم لم تعد من تلك الرحلة .

وكان السيد فيرلنجتي في حديثه يقرّ ضرورة اتخاذ الاحتياطات الكافية ضد استعمال هذه العقاقير المخدّرة . أما أنا فقد حاولت ان أشرح له وجهة نظري في ان التجربة الصوفية لا تعدو كونها قدرةً كامنة لدى كل إنسان في حالة الوعي العادية ، وليست شيئاً يجوز استثارته عن طريق اللجوء إلى وسائل تنعدم السيطرة على فعاليتها فيا بعد . وهنا اقترح السيد فيرلنجتي أن أضع كتاباً في هذا الموضوع ، ونصح أن يكون الكتاب مختصراً ، وأن تتولى نشره مؤسسة « سيتي لايتس برس City Lights Press » .

والحق أن الفكرة لاقت قبولاً لديّ ، وقدّرت ان يكون مثل ذاك الكتاب « تقريراً مختصراً »عن فكرات معينة طالما راودتني ونمّيتها في نفسي منذ باشرت في تأليف كتاب « مقدمة في الوجودية الجديدة » سنة ١٩٦٥ .

وهكذا، فإن القسم الاول من هذا الكتاب قد تم نشره من قبلُ تحت اسم

« الشعر والتأمل الديني في البوذية Poetry and zen » ، وبفضل مؤسسة « سي لايتس » نفسها . لكنني عند رجوعي الى النسخة المنقحة من الكتاب ، راعني ان وجدت فيها فكرات كثيرة ما زالت في حاجة الى الشرح والتفسير . لقد كان ينقصها التمثيل ببعض قصائد الشعراء الذين تناولهم البحث . ولقد تم لي اضافة الفصول التي كتبتها عن « ييتس » و « روبرت بروك » و « أ. ل. راوز » ثم « كازانزكيس » في « ديا » بجزيرة « ماجوركا » صيف ١٩٦٩ . والواقع ان الفصل المتعلق بـ « كازانزكيس » قد كُتب أصلاً بطلب من أرملته « هيلين » التي ودّت ان يكون ذلك الفصل تقديراً لذكرى وفاته العاشرة ، لكنني أجريت عليه كثيراً من التعديل هذه المرة .

ولما كان الكتاب قد صُمم ليكون « تقريراً مختصراً » فإنك ايها القارىء الكريم تجد نفسه شخصياً حيماً . وقد فضّلت إبقاءه على هذه الصورة عن أن أضفي عليه صفة التصنيف التقليدية ، أملاً مني في أن تعوّض عفويته السمحة عما يفتقده من رشاقة في الاسلوب .

⁕

ينبغي عليّ أن أوضح السبب الذي يدعوني الى اعتبار ان الصوفية لم تعد موضوعاً يقتصر الاهتمام به على افراد معينين أرفع من المستوى المعتاد .

لقد بلغ الانسان مركزه الحالي الرفيع في هذا العالم بفضل كونه أكثر المخلوقات عدوانية وعشقاً للمغامرة على هذه الأرض . وها هو الآن بعد ان خلق لنفسه حضارة يسّرت له الرفاهية ، يواجه مشكلة لم يكن يتوقعها . فالحياة المريحة تُنقص من قدرته على المقاومة والصمود ، وبالتالي يجد الانسان نفسه مادياً في حماة تنعدم فيها البطولة . فلو جيء بحيوان اعتاد ان يتناول نوعاً صلباً من العلف وقُدمت له عصيدة رخوة كي يعيش عليها لتقبّل ذلك ، لكنه سرعان ما تآ كلت اسنانه ونخرها السوس .

والحياة المريحة تورث الانسان تآ كلاً روحياً كما تورث العصيدة السوس

وقتاً كل الاسنان .

نحن نجد هذه المشكلة في صميم أعمال كل كاتب كبير في القرن العشرين . فلقد تحدث « ت. أ. هلم » عن « الخطيئة الأصلية » – وهو يعني نفس المشكلة التي عرضتُها آنفاً – وانتهى به الأمر الى اعلان ان الانسان في حاجة الى نظام صارم إذا ما أريد منه ان يؤتي شيئاً نصف رائع . لقد تطلّع بأفكاره الى عهود المسيحية العقائدية .

وحين اندلعت حرب ١٩١٤ اتخذ « هلم » موقف الداعية العنيف للحرب ، وهاجم روح المسالمة التي تبدّت لدى برتراند رسل ، في مقال جميل « هلم » بعنوان « الزبالة التي نعارضها » . إذ بدا له ان برتراند رسل قد غفل بكل بساطة عن ميل الإنسان الى التسوّس الروحي في ظروف سلم طويل الأمد .

وقد قُتل « هلم » اثناء الحرب . ومن الشيّق تماماً ان يفكّر المرء في ما قد كان يمكن أن يفعله ذلك السيّد حين يتحقق من انه لا الدين ولا النزعة القتالية بقادرة على حل المشكلة في هذه المرحلة من التاريخ . ثم تقبّل « ت.س. ايليوت » رأي « هلم » في حلّه الديني ، فكانت النتيجة زيادةً في النظرة التشاؤمية الى الحضارة الحديثة . وقد تسدّ الصوفية المسيحية حاجة ايليوت الفردية الخاصة ، يجوز ذلك ، غير أنها تترك المشكلة العامة ، مشكلة نخر الأسنان ، دون ان تمسّها في قليل أو كثير .

وبهذا الخصوص يطرح « موزل » في كتابه : « رجل معدوم الصفات » The Man Without Qualities » ثلاثة حلول . فالبطل الذي يعرضه ، أعني أولريش ، هو أحدُ أفراد تلك النسبة الضئيلة من الناس الذين يتحرقون توقاً الى الهدف ، والنظام ، والمغامرة . والجيشُ النمساوي يوفر ذلك التوق الى النظام ، ومن ثم ينمّي أولريش في نفسه فلسفة أساسُها احتقار رخاوة المواطنين من غير العسكريين . ثم انه ذات يوم ، يتحدى رجلاً موسراً في المبارزة – وسرعان ما يكتشف ان القوة الحقيقية انما هي في يدي هؤلاء المدنيّين . وعلى هذا يهجر صاحبنا الجيش وهو يشعر بقرفه منه .

ثم يعقب ذلك محاولته الثانية للوصول الى حـل . ويقدّر ان ذلك سيتمّ له لو أصبح مهندساً .

ففي هذا المجال حتماً تقع الطريق التي تنفتح على باب المستقبل : وهي صلابة العوارض الحديدية ، والبرشامات ، والكابلات الفولاذية .

بيد أنه يكتشف ان زملاءه المهندسين لا يشاركونه في نظرته المثاليـــة الى مهنتهم ، وانما ينظرون إليها كمجرد عمل يرتزقون منه . ويتخلى « أريش » عن مهنة الهندسة . فما الذي يبقى ؟

تبقى حياة مواطن مدني في امبراطورية مفككة الاوصال تعجز عن ان توفر له مكاناً ، سوى ان يلتحق بحملة وطنية سخيفة كلّ فرد من أفرادها ينشد أهدافاً متناقضة فيما بينها .

من ثم ينكفىء البطل إلى التغرير والإغواء ، فيسعى الى ان يضاجـــع كل فتاة في القصة ، غير مرتدع عن أخته نفسها . بيد أن هذا بدوره ليس حـلا ، انه مجرد النقيض الساخر لنخر الأسنان الروحي وتعفنّها .

كذلك صوّر همنجواي رأيه في النظام الصارم أثناء الحرب . ففي قصته « بيت الجندي The Soldier's Home » يصف همنجواي عودة بطل الحرب الى مدينتـــه في الغرب الامريكي ، ويصور تنامي شعوره بالاختناق والضجر ، وامتهان الذات ، بعد ذلك .

ولكن،إذا كان الانسان يعجز عن إطلاق كل قدراته الكامنة إلا في ظروف الأزمة والانفعال ، فان جواب المشكلة اذن هو نشدان ذلك الانفعال – سواء في الهياج اثناء مصارعة الثيران ، أو مطاردة حيوانات الصيد الكبـــيرة ، أو اصطياد كلاب البحر ، أو حتى في الحرب نفسها ؟ ويكشف لنا تدهور مستوى أعمال همنجواي بعد كتابه « وداعاً يا سلاح » أنه هو أيضاً قد اخطأ الحلّ ، وضل السبيل. فالعنف غير المقصود الذي يلوح في روايته «لمن تقرع الاجراس» أقل قدرة على الاقناع من الحذق المعقّد الذي تعرضه رواية « رجـل معدوم الصفات » .

كذلك تصوّره بروست ، انه يمكن ايقاف ذلك النخر – الذي ينبع من الملل والقرف – عند حده ، إذا ما استطاع الانسان ان يستعيد ماضيه . وكان مصيباً في تقديره. ولكن أيكون ذلك في مقدور أحد الآن؟ ان اسلوب بروست في استعادة خلق الماضي عن طريق الخيال والتصور – يعجز على التأكيـد عن استعادة الرؤيا التي حضرته فيما كان يأكل حبة مندلينا مغموسة في كوب من الشاي .

أما الحل الذي ارتآه « هيرمان هس» في رواياته فهو مغاير لرأي همنغواي. انه يكاد يصرخ فيك قائلا : كُفّ عن الوقوف قصياً عن الحياة ، إقذف نفسك في قلبها ، لا تدع تجربة تفوتك : الاغواء ، والمخدرات ، والسكر ، والانحراف الجنسي ، وحتى اقتراف الجريمة (كما في رواية ستيبنولف Steppenwolf). وهو يذكر المشكلة ويكررها بالحاح يثير الاعجاب ، غير أنه لا يخرج من كل ذلك بجواب على الاطلاق .

ويعود « جويس » شأن سلفه « بروست » الى قضية استعادة الماضي . امـا « فولكنر » ، وفي رواياته المبكرة على الخصوص ، فهو يباشر خلق العذاب عن طريق التوتر العاطفي. وهو عذاب لا يمكن حسمه إلا عن طريق تحطيم الذات. ويعترف « كافكا » انه لا يستطيع التفريق بين الحياة وبين الكابوس . ويتأمل « توماس مان » في رواية « الدكتور فاوست » في : ما ألذّ الحياة لو كان بمقدور الانسان ان يفلت من كونه في المرتبة الثانية ولو عن طريق بيع روحـه الى الشيطان .

أما « د . هـ . لورنس » فقد احتضن فكرة الجنس ، على انه هو البوابة الى قوى النفس « المكبوتة . وبدوره أيضاً ألهى نفسه بضرب من الفاشية . وأمـا « جرين » و « وو » فقد انكفآ الى الحل الذي بسطه « هلم » ، وأخضعا نفسيهما إلى صرامة الديانة الكاثوليكية .

ان معظم هؤلاء الكتاب الذين اوردتهم قد قضوا .. ولا زالت المشكلة غير محلولة ، مع ان الاخفاق في ذلك يقلل من قيمة الأدب .

١

بشارة سخيفة

منذ كنت في الثالثة عشرة من عمري ، ظل يطوف بخلدي التساؤل عن طبيعة المعاناة الصوفية . وقد بدأ هذا الحماس في السعي وراء الغامض المجهول على صورة عشق للشعر ، ثم تطور الى اهتمام بالديانات المقارنة – مع تأكيد على الشرق – ثم أضحى في السنوات الأخيرة سعياً وراء « آلية النفس » وقت « معاناة التوتر » . وأراني مقتنعاً الآن ان الانسان في مرحلة ما من مراحل ارتقائه المقبلة سوف يتوصل الى السيطرة الكاملة على منافذ تلك الطاقة الداخلية التي تخلق المعاناة الصوفية . كذلك أراني موقناً بانه سوف يبلغ تلك الغاية عن طريق عملية تعلّم ، تماماً كتعلمه عزف سوناتات بتهوفن أو قيادة طائرة هليوكبتر . ولا اعتقد ان هنالك اي طريق مختصر ييسّر المعاناة الصوفية – لا عن طريق العقاقير المخدّرة ولا بفضل ما يسمونه نظام اليوغا . لست أنكر ان كلا من هذين السبيلين وسيلة لبلوغ حالات من « الوعي المكثف » اكثر مما ارفض انك تستطيع ان « تعزف » موسيقى بتهوفن بأن تضع اسطوانة على الحاكي ، أو تشغل بدّالات بيانو أوتوماتيكي . أما إذا شئت ان تتعلم « عزف » قطعة لبتهوفن بالمعنى الحقيقي للكلمة ، فإنه ينبغي لك ان تنطلق من البداية

فتباشر تعلّم السلالم الموسيقية وتتمرن على قراءة النوتة الموسيقية بالنظر. ولدينا نظير «تلك السلالم» أو التمارين العملية في نظام اليوغا، فيما يختص بالمعاناة الصوفية. بيد ان ما لا غلكه على التأكيد هو ما يناظر الموضوع الموسيقي — اي المعرفة الموضوعية المفصّلة لما يجري في حالات «الوعي المكثف». وحسب تجرباتي الخاصة، فضلت سلوك طريق المحاولة الجاهدة والشديدة الحذر لأن اخلق نوعاً من «تنغيم موسيقي» ذهني للرؤى الصوفية عند بعض الكتاب عن «الصحوة الكونية».

سأبدأ في هذا الفصل على النسق التقليدي، لدى الغربيين، فأتحدث عن طبيعة الشعر.

ليس هناك حاجة الى ابحاث مطوّلة عن طبيعة الشعر، فمن حسن الحظ انه يمكن تعريفه ببساطة معقولة. هنالك تجارب معينة تستطيع ان تحصل فيها على معنى ما سماه ج. ك. شيسترتون «بشارة سخيفة»، شعور مفاجىء بأن كل شيء حسن، وان قصور الانسان عن رؤية ذاك لهو مجرد غباوة فيه، وضربٌ من عمى الألوان لديه. واكثر ما يحدث ذلك لحظة الرعشة الجنسية. كما يتم في كثير من الأحيان لحظة يستنشق المرء عبير فصل الربيع لأول مرة في الهواء. وقد يحدث ذلك حين تبدأ انت في إجازة او ترخي مفاصلك في احدى الحانات وفي يدك كأسك الأولى تلك العشيّة. وقد يحصل مثله في فترة النقاهة من المرض. لاحظ الفقرات الافتتاحية من قصة «بو»: «رجل بين الجمهور». وقد وقع هذا الأمر للشاعر «ييتس» دون سبب معين أثناء جلوسه في أحد مقاهي لندن فهو يقول:

ها عاميَ الخمسون قد جاء.. وانقضى
وها انا أجلس، رجلا متوحدا
في مقهى مزدحم في لندن
وامامي كتاب مفتوح وقدح فارغ

فوق منضدة من الرخام
وفيما أنا أحدّق من ذلك الحانوت صوب الشارع
توهّج جسدي فجأة،
وطوال عشرين دقيقة أو اكثر او اقل
بدا، ويا لسعادتي العظيمة،
أنه قد غمرتني السعادة، وبمقدوري ان أسعد الآخرين.

وكتابات ييتس مُفعَمة بهذه التبصّرات الفجائية، وخاصة ما كتبه منها في سنواته الأخيرة، بعد ان تخطى مرحلة الشفقة على الذات، الرومانطيقية لديه، حول «خطيئة الأشياء التي لا شكل لها». ففي قصيدة له دعاها «اللوالب The Gyres» يفتتحها بأن يكرر بضع نبوءآت متشائمة عن «المعاد» نجده يقول:

وماذا يهم؟ ان صوتاً يتسلل من داخل كهف،
وكل ما يعرفه هو تلك الكلمة: «ابتهج!»

وكان ديلان توماس مغرماً بصورة خاصة بقصيدة اسمها «lapis lazuli» تسخر من شعراء الثلاثينات بصدد وعيهم الاجتماعي وصرخات فزعهم من مصير الانسان. وهي تنتهي بوصف ثلاثة تماثيل خزفية منقوشة على lapis lazuli، وهم ينظرون الى المسرح المأساوي لأوروبا المعاصرة، ومن ثم:

ان عيونهم وسط تجعدات كثيرة، عيونهم هم
عيونهم العتيقة، اللامعة، لهي مرحة تضحك.

ولقد تأثر «أودن Auden»، وكان أحد الشعراء الواعين اجتماعياً، تأثراً عظيماً بأبيات قصيدة «اللوالب» هذه، التي تُعبّر عن مُعتقد يؤمن به هو — الى درجة انه نثر تلك الأبيات في قصيدته: «في الصحة وفي المرض». فهو يقول:

ومع ذلك، ومن خلال سخيها بأي صوت

يلفظ ذلك الامر السخيف : ابتهج

ويخفق معظم شعر أودن في الارتفاع الى مـا فوق ′عصابه الرومانطيقي ، وكونه مأخوذاً بفكرة تصدُّع الجمال وسرعة جريان الزمن . فهـــو يقول مثـــلا :

في نوبات الصداع ، وفي لحظات الهم والقلق
تتسرب الحياة من المرء بخفة وغموض ،
ويغيّب الزمنُ ظلّه
اليوم أو غداً .

وهذا تعبير شعري عن حالة ذهنية يتميز بها غراهام غرين ، يشعر القارىء غير المتعاطف معها أنها اقرب الى حالة من عسر الهضم منها الى اليأس والقنوط . إلا انه في نفس تلك القصيدة « بينما كنت اتمشى ذات مساء » يطلع علينـا بالأبيات التالية :

تطلّعْ ، انظر في المرآة
انظر الى شقائك ،
ان الحياة تبقى نعمة
حتى وان كنتَ لا تباركها.

ان ما يلحظه المرء من هذه الامثلة ، وبوضوح ، لهو الشعور بأننا عندمـا نرى الاشياء كما هي في الواقع والحقيقة ، سرعان ما نلجأ الى اصطناع اللهجة الآمرة : ابتهج .

حين اكون في عملي اليومي العادي ، أجدني عالقاً في شبكة أنا الذي صنعتها لنفسي . فأنا أستطيع ، على وجه التقريب ، ان أعرف ما أتوقع إنجازه اليوم وما يسوغ لي ان آمله اذا سارت الأمور بيُسر . أما اذا سارت بيسر كبير أو وصلتْني هدية بالبريد فأصرخ فرحاً « ما ابهج الدنيا ! » ، مثل طفـــل تدغدغه أمه كي يضحك . واما إذا انعكس الامر وتعسّر ، فـأطلق لنفسي

عنانها في اصطناع كآبة متزايدة وشعور بالانزعاج . وحين اعود الى البيت في المساء اقول « يا الهي » لقد كان واحداً من تلك الأيام المشؤومة . انني « أملك » إصدار أحكامي على ما هو حسنٌ أو سيء ، ما يجعلني ابتسم ضاحكاً أو اقطب عابساً . غير انه في لحظات التوتر الفجائية يتلاشى ذلك التحكم ؛ ويدهمني العالم الموضوعي ، فجأة ، بواقعية الأشياء التي كنت اسقطها من الحساب . وعندمـــا يكتب أودن :

فيما كنت اتمشى عشيّة
عبر شارع بريستول ،
كانت الجماهير على الأرصفة
حقولاً من القمح المستحصد .

لا يكون اودن « يرى » الجماهير حقيقة ؛ بل يظل متحكماً ، ملغياً وجودهم ، وفارضاً عليهم مفاهيمه هو . وكل من : الجماهير وحقل السنابل ، لهو أهم بكثير مما يسمح به اودن في هذه الصورة النمطية . وحين ينظر « ييتس » او « يو » من نافذة مقهاه ، يكون جهاز « القسر » لدى كل منهما قد تعطّل عن العمـــل ؛ فيبقى العقل منفتحاً تماماً ، وتتم مشاهدة الجمهور بكل انفتاح ذهني كما لو أنـه حشدٌ من سكان المريخ الذين خرجوا للتو من سفينة فضائية حطت في ميدان بيكاديللي .

هناك قصة تُروى عن نظام هتلر . فقد اعتاد ممثـــل هزلي ان يسخر من النازيين اثناء دوره ؛ إذ ينتفض في وقفة استعداد عسكرية ويهتف « هاش ... » ثم تعتريه وجهه حيرةٌ وارتباك ويتمتم : « بحق الشيطان ما اسم هذا الذي هاش؟ » . وقد رفع بهذا تقرير الى هتلر ، فاستدعى ذلك الممثل الهزلي وأمره ان يقـــوم بدوره أمام كبار ضباط النازي . وقد فعل . لكنهم ظلت وجوههم جامدة ؛ ولم تنفرج شفتا أي منهم عن بسمة واحدة اثناء ذلك الدور . ويظهر ان الدرس كان ذا جدوى ، فقد توقف المهرج عن التندر على النازيين .

ويصور هذا المثال موقف الانسان الناضج من اكتساب الخبرة . فنحن نقدّر ما هو المضحك وما هو غيره ، ما هو الحسن وما هو السيء . ولكن .. إفرض ان ذلك الممثل الهزلي كان ساخراً الى درجة تجعل من المستحيل على المرء ألا يبتسم ، ثم يطلق لنفسه العنان في الضحك ؟ هذا ما يحدث تماماً في جميع حالات المعاناة المتوترة ، إننا نكف عن التصرف كقضاة وناقدين ، ونضحي أبرياء قابلين للتأثر .

وقد يعترض بعضهم قائلاً : حتى وأنا اضحك قسراً عن نفسي عند رؤية المهرج ،فان محاكمتي لا تكون هاجعة ؛ كلا على النقيض من ذلك ، فأنا اضحك لأنها متيقظة صاحية ، أما الحاكم والرقيب الذي استسلم للنوم فليس إلا الطبقة العليا من نفسي ، « الأنا » الذي أردُ فرضه على العالم ، « الأنا » الذي ارغب في ان يتقبله الناس بقيمته الظاهرية . ان « الأنا » الأعمق — القادر على الحكم والنقد معاً — هو الذي يضحك .

وأظنه قد اتضح الآن ما الذي أعنيه حين اتحدث عن « الآلية النفسية » التي تهمني . فحين أباشر نشاطاً بسيطاً كضرب هذه الصفحة على الالة الكاتبة ، أبدو في نظر نفسي مخلوقاً موحّداً بسيطاً الى درجة معقولة . ومن هذا القبيل ، أن سيارتي حين تسير بانتظام ، تبدو لي جهازاً ميكانيكياً موحداً وبسيطاً . لكني أعلم أنها ليست جهازاً ميكانيكياً بسيطاً . أما رفعت غطاء محركها أكثر من مرة ؟ غير اني بحاجة الى قدر كبير من التمرّن على ملاحظة نفسي كيما أدرك عدد المجلات والروافع التي عليّ ان أحركها حين أفعل شيئاً بسيطاً ، كأن أضحك . ان دراسة هذه المجلات والرافعات لهي المدخل الذي يفضي الى المعاناة الصوفية . وهناك نقطة واحدة ينبغي ان تكون واضحة من البحث السابق : وهي أن المعاناة الصوفية أو الشعرية هي بسيطة جداً ، مثل إزاحة ستار أو ادارة مفتاح النور . غير انك اذا ما ولجت غرفة مظلمة تماماً فقد تظل تتحسس الجدران طوال ساعات قبل ان تجد ذلك المفتاح . فاشعال النور أمر سهل بمجرد

ان تعرف أين مفتاحه فقط ، لا قبل ذلك .

والآن .. ان الصفة الذي يتفرد بها الشعر — ومثله الموسيقى الراقية والرسم بالزيت — هي أنه يملك نفس الطاقة التي تحتويها الرعشة الجنسية — في ازاحة الستار أو الضغط على مفتاح النور . ولكن ، كيف تعمل هذه الطاقة ؟

تصوّر ما الذي يحدث عندما تبدأ اجازتك — ذلك الدفق العجيب من الحيوية من صميم الكائن الحي . هذه اجازة : والهدف منها بالنسبة اليك ان تفتح ذاتك وتتشرب . اما حينما تكون تعمل في وظيفتك اليومية فلا يُفترض فيك ان تنفتح . ان عليك ان تكون منضبطاً ، « فتعطي » اكثر من ان « تتشرب » . وقبل ان تبدأ في التمتع بإجازتك ، تكون قد ابرقت سلفاً الى عقلك الباطن قائلاً : ستكون شخصيتي في اجازة طوال الأسبوع المقبل . وهذا يشبه نزع ردائك الرسمي ، ثم ارتداء ملابسك العادية . اذ ذاك تكون عن وعي منك قد ابلغت عقلك ان بوسعه ان يستريح ، وينفتح . غير أن كلمتي : يستريح وينفتح ، لن تتركا الاثر المرغوب فيه ، لأن شخصيتك هي التي ستسمعها ، فيما تحتاجان ان تسمعها طبقة أعمق من ذلك كيما تكونا فعالتين .

ويمتلك الشعر الجيد هذه القدرة ، قدرة النفاذ الى تلك الطبقة الاعمق ،قدرة إصدار الامر بالاسترخاء والزام الطاعة بتنفيذه . هناك يتم تخفيف التوتر وتخرج تنهدة بالارتياح . وعندما يحدث ذلك تواجهك الحقيقة الرئيسية في المعاناة الصوفية : حقيقة انك تفعلها انت نفسُك ، بطريقة ما . إنها تشبه تماماً معرفتك أين تجد زر قطع التيار في مولد كهربائي . وفي كل مرة يتم لك ذلك ، تلمس نفس هذه الحقيقة الرائعة : حقيقة ان الصداع ، والقلق ، « والألف صدمة طبيعية التي يتلقاها الجسد » ، ليست جزءاً لا يمكن تجنبه من وجود الانسان . ان مولّد « الاهتمام » يمكن ان يُطفأ ، فتكفّ الحياة عن كونها عملية عطاء ، واطلاق ، وتغدو فجأة عملية أخذ ، واختزان . ويبدو ان هذا الاكتشاف واضح كل الوضوح .. غير اننا ننساه كل يوم . وذلك من

السخف بقدر ما لو ظللت أنسى وجود الطعام والشراب ، بحيث أفترض ، كلما عضّني الجوع ، ان حالتي هذه شيء محتوم سببُها « الألف صدمـــة طبيعية التي يتلقاها الجسد » ، وأعجز عن ادراك أن كل ما عليّ فعله هو ان استرخي واتناول وجبة ساخنة .

هذه نقطة بالغة الاهمية يلزم ان اركّز عليها . فحين يتحدث شعراء المأساة عن « حالة الانسان » نجدهم يتجاوزونها تماماً . فاذا كان المقصود بها تكوين جسدي الحيوي فأنا أعرف تماماً كيف أوازن ما بين المُختزَن والمُستَهلك من الطاقة فيه . فحين اقضي يوماً في التزلج والعوم او تسلق الجبال ، أجدني عشية ذلك اليوم ألتهم طعاماً جيداً وأشرب زجاجة من الخمر ، وربما استمعت الى الموسيقى ، شاعراً ان هذا هو كل ما أحتاجه مقابل تعب النهار ولاستقبال نهـــار مضنٍ في الغـــد . أما اذا كان المقصود هو الناحية السيكولوجية ، فان الانسان لا يزال مقصرا في طريقـــه عن بلوغ هذا النفاذ . وذلك لأن العملية السيكولوجية في الاخذ والاختزان اكثر تعقيداً من العملية الطبيعية ، وفي هذه المرحلة من التطور الانساني ـ لا زالت تلك العملية بعيـــدة عن ان تكون عملية غريزية . سوف تغدو كذلك ، وهذا هو أمل الانسان الاكبر في المستقبل . اما في المرحـــلة الحالية فان الانسان عاجز عن ايقافه « المولّد » لديه عن الاستمرار في الطحن والدوران . وينطبق هذا على الأذكياء اكثر من انطباقه على الاغبياء ، وذلك لأن ذكاءهم يجعلهم يهدفون الى التحكم في عواطفهم بقدر اكـــبر . ويقول إليوت :

ليتني أنسى
تلك القضايا التي اثيرها في نفسي اكثر مما ينبغي
وأفسّرها اكثر مما ينبغي كذلك .

ويتكلم بيئس عن :

تلك الرحى العتيقة ، رحى العقل

التي تستهلك عظمها ولحمها . . .

ويقول ت. ا. لورانس : « كان اكثر ما رثيت لحالي يوم ان شاهدت جندياً مع فتاة ، أو رجلاً يدلل كلباً ، لأنني وددت ان اكون سطحياً بنفس القـــدر وكاملاً بنفس القدر ايضاً ، لكن سجّاني حبسني » . أما سجّانه هذا فهو . . . تلك المستويات العليا من شخصيته التي رفضت ان تطفىء نورهـــا ، والتي هي مثل رجل انهكه التعب فهو عاجز عن الرقاد .

ويمتلك الفن الرفيع بأكمله هذه القدرة العجيبة على تجاوز ذلك السجان وضغط مفتاح إطفاء النور . ذلك ما يدور حوله الشعر . إنه صيغة لبثّ شعور « الوعي بالأجازة » دون حاجة الى إجازة حقيقية .

انظر ولو للحظة الى الآلية التي يستخدمها الشعر في بلوغ ذلك . دعنا نفكر في حدود الشعر الرومانسي الذي يعالج مشكلة السجّان بالفعل ، طبيعة الفكر المُلغّز (ونستعير هنا عبارة لورنس نفسه .) اليك هذه الفقرة من خاتمـــة « الأرض اليباب » ، وهي تشير الى ذلك السجان على التعيين :

. . . لقد سمعت المفتاح
يدور في الباب مرة ، ومرة واحدة فقط
إننا نفكر في المفتاح ، كلٌ في سجنه
يفكر في المفتاح ، وكلٌ يؤكد حبسه
وحين يحل الظلام فقط تنبعث الهمسات الأثيرية :
وتبعث الى الحياة كوريولانوس المنهزمَ ، للحظة واحدة .

إذا ما قرأتَ هذه العبارة في خلفيتها ــ بل حتى خارج تلك الخلفية ــ تجدها تولّد فيك ذلك الاسترخاء في التوتر ، الذي هو روح الشعر . لاحظ انعـــدام نقاط الوقف في أواخر الابيات حيث ينبغي ان تكون . . مما يُضفي على الابيات جواً من الارهاق ، كما لو ان الشاعر منهك بقدر يجعله لا يهتم بمثل هذه الأشياء . ومن طبيعة الحديث عن السجن ان يغري المرء بأن « يواجه ويقبل » هذا الوجه

المأساوي من المأزق الانساني ، فهو إذ ذاك كرجل مريض يخبره طبيبه ان صحته تزداد سوءاً . وفي تلك الحال لا تبقى صدمة أخرى على الأقــل . وحينما أكون « متعباً مضيقاً عليّ في المراقبة » فان سجّاني يقوم بوظيفته ، يقظــاً ، ينظر الى الخارج ، مستعداً لأي طارىء جديد ، ويستمر تبديد طاقاتي الحيوية في التسرب والانسلال . وفي اللحظة التي اقبل فيها فكرة قدر الانسان المأساوي ، (او قدري) فانه يغدو بمقدور السجّان ان يأخذ إجازة من العمل ، لأنه يعرف أسوأ ما يمكن . وهكذا يتوقف التسرب . ومن ثم فــإن للفن التشاؤمي النزعة يخدم ايقاف التسرب ، وهو الخطوة الاولى نحو الشفاء . وفي المثال السابق تزيد كلتا « حين يحل الظلام » و « الهمسات الاثيرية » من هــذا المفعول الملطف ، وتجلب رؤى الغسق الأزرق وهمهمة

ذكريات حزينة قديمة وبعيدة ،
ومعارك قديمة العهد .

والاشارة الى كوريلانوس في هذا الموضع اشارة اكثر تعقيداً من غيرها نوعاً ما . اذ ان كوريلانوس ، ذلك الروماني المتكبر الذي يعتبر عامــة الشعب مجرد حثالة ، ويترفع عن أن يطلب منهم تأييده ، لهو بكل وضوح ، صورة رمزية لصاحب « الأرض اليباب » نفسه .

وقد يشعر المرء حين يقرأ رواية شكسبير الموسومة بهذا الاسم ان « كبرياء كوريلانس النبيلة » في واقعها مجرد نفخة كاذبة ضحلة : لكنه يستطيع ان يدرك لماذا ينظر إليوت الى بطل الرواية وكأنه رمزه الأعلى. ولو بيّن اليــوت في كتاباته السبب الذي جعله يمجد كوريلانس مهماً الى هذا القدر، لكان هــو نفسه قد اتهم بالفاشية أو الدعوة الى حكم النخبة . ذلك ان في الرواية التزاماً عاطفياً بفكرة الارستقراطية والسلطة ومقت « الرعاع » كما يسميهم البطــل . (وقد أدّت الاشارات غير الودية إلى اليهود في اشعاره الى اتهامه باللاسامية .) واذن .. ها هو كوريلانوس يغدو رمزاً للشاعر ، الارستقراطي المثقف في عصر

دكتاتورية البروليتاريا ، دكتاتورية الرعاع ، (ومثل هذا كان يشغل كلاً من ييتس ولورنس لكنهما عبرا عنه بصراحة اكثر) . اما الاشارة الى « كوريلانوس منهزم » فأنها ترفع الشعر فجأة من مفتاحه الادنى في سلم الاصوات الموسيقية ، وأعني الارهاق ، الى مفتاح قمقمة الرعــد في مأساة حقيقية . اذ ذاك تخف التوترات الداخلية فجأة ، وتتجاوب الطاقة التي تم « توفيرها » من جرّاء تقبّل الارهاق واليأس ، مع الذروة ، وتفيض .

هذا ، والنتيجة التي وصفتها آنفاً لهي جهاز العاطفة الاكبر في جميع شعر اليوت من « برو فروك » الى « فور كوارترز » . فالقلق والضيق يجري تحويلهما الى جمــال ، وبفضل استخدام نفس الجهاز في كل مرة .. اعني التسليم المطلق بالمأساة وعبثية الوجود الانساني ، ثم الارتقاء الحذر الى مفتاح أعلى عن طريــق تصور رمز محبوب ذي مجد قديم . وفي « الرجال الفارغين » هنالك اعتراف بلاجدوى القيم الانسانية وعدم أهليتها ، حوّره ايليوت الى حزن ثم الى استسلام .

ان نور الشمس على عامود مكسور
هناك ، شجرةٌ تتأرجح
واصواتٌ
تغني مع الريح
وهي أكثر بعداً وأشد تجهماً
من نجم آخذ في التلاشي .

✽

دعني لا اقترب اكثر
في مملكة أحلام الموت
ودعني أيضاً ارتدي
أزياءً تنكرية منسّقة

مثل معطف فأر ، وجلد غراب ، وعصي متشابكة
في حقل
سالكاً الطريق التي تتخذها الرياح
لا اقرب —

✽

لا ذلك اللقاء الاخير
في مملكة الشفق »

وهنا نجد البيتين الاخيرين ، بإشارتها البغيضة الى نهايـــة جميع العبث والاكاذيب ، وكأنها دق الصنوج .

ان اسلوب اليوت هو الأسلوب الرومانسي الأصيل ، مرفوعاً الى مستوى جديد من العمق . اما عند فيرلين،ودوسن ، وسوينبيرن ، فان الشعر يبقى غير مرتفع عن مستوى الشعور بالارهاق والحزن :

لقد أضنتني الدموع والضحك
وضجرتُ ممن يضحكون ويبكون . . .

ومن الشيّق ان نتذكر ان احدى القصائد التي اثارت حماسة اليـــوت في بواكيره هي قصيدة جون ديفيدسون التي سماها « ثلاثين شلناً في الاسبوع » ، وهي قصيدة تَـذَب وشكوى على نمط شعر كبلينج ،موضوعُها كاتبٌ يكاد يقضي وعائلته جوعاً :

أنا اجول في الظلام كالخلد
فانتقل جواباً في السراديب
من ردهات بيتي الممتدة وحدائق الضاحية الواسعة
كي اقوم بالجولة التقليدية الكئيبة كل يوم ،
ثم انكفىء في المساء الى البيت وغليوني مشتعل

وانا ارسم كيف أعد العشرة شلنات جنيهاً كاملاً .
وكثيراً ما يكون البرد لاسعاً والمطر شديداً
وزوجتي تقطّب المناشف للبخلاء.
وردهات بيتي الممدة معروض نصفها للأيجار —
ثلاث غرف لا تزيد حجماً عن حقائب مسافر .
ونحن نسعل ، زوجتي وانا ، لنخرج تنهدة ،
حين يكون الاطفال المزعجون الصغار في اسرتهم المتعلّقة .

وتبقى نزعة رثاء النفس الأصيل الى العبوس والصدامة عند دافيدسون في مستوى المفتاح الأدنى ، فليس هناك تبرّز ولا تنفيس . الا انها تكتسب طاقـة ازخم من معظم شعره ، لأنها تضرب المفتاح الأدنى بوحشية وعنف . ويصدق هذا الى درجة اكبر على جيمس تومبسون في قصيدته : « مدينة ليلها مرعب » ، التي اعترف اليوت بتأثره بها . كان تومبسون سكيراً يشرب ويجوع في الكثير من نزل لندن المعتمة ، وكان يكتب شعراً غرامياً بذيئاً الى فتاة خيالية ويكسب قليلاً من المال من عمله في الصحافة المبتذلة . وهناك نوع من البهجة الحزينـــة في قصيدته « يوم أحد في همبستيد » — وقصيدة « انشودة رعويـــة يكتبها عضو متواضع جـداً من غوغاء لندن،النبيلة المظيمة » . وفي ذات يوم قرر ان يكشر عن أنيابه فهو يقول :

لأن موجة من الغضب تستولي على المرء بين الفينة والاخرى
كي يُظهر للملأ الحقيقة المرة الشمطاء
مجرّدة من كلّ غلالاتها الخادعة ،
أعني الاحلامَ الكاذبة ، والآمال الوهمية ، وأقنعة الخداع ،
واطوار الشباب ؛
لان إظهارها يوفر للمرء شعوراً بالسلطة والعاطفة
نحو حالة عجزه البائس اليأس عن تجربة سكب

شقائنا في كلمات حيّة مهما كانت غير لائقة .

ان هذا الشعر هو رائعة تومبسون الاولى ، لأن هذا التشاؤم الوحشي يستمر في القصيدة بكاملها ، كما انه يرفع اليأس « الى شكل من اشكال القوة » . وكان عصر « شلي » و « كيتز » ، بحزنها الهادىء اللطيف ، قد انقضى .

وبكتابة « مدينة ليلها مرعب » غدا تومبسون شاعراً عظيماً تقريبـــاً لا تماماً . فالمشكلة الرئيسية في الشعر هي أنه يعرف انه يتعامل مع الوهم . ولقد يقول المرء إن الشعر يولّد التنفيس عن طريق الكذب . لكن ها هو « اودين » يحدد وظيفة الشعر في قصيدته : في « ذكرى ييتس » .

ترنّمْ بفشل الانسان
في موجة من الغمّ ؛

●

وفي صحارى القلب
دع الينبوع الشافي يبدأ ،
وفي سجن أيام عمر المرجل الحر
علّمْه كيف ينشد اناشيد الثناء .

والشعر يجلب راحة عاطفية من طريق التخيل ، وهو يعلّم الانسان الثناء ، لا عن طريق الاشارة إلى عجائب الكون ، كما يفعل العلم ، بـــل بفضل خلق خيالات تحقق رغباته . ويجب تفهم هذه العبارة بأوسع معنى تتحمله . كان واكنر يحب ان يستعمل كلمة « Wahn » التي تعني « الوهم » ، إنـــه كان يستخدمها بمعنى نوع من الخيال المشروع ، التمثيل الروائي . وهـــو يُخبر سيده وحاميه ، الملك « لودفيج » ملك بلغاريا ، انه ينبغي للملك أن يرتفـــع فوق أوهام الدين والوطنية التي تعزّي عامة الشعب ، وان يستند فقط الى قوة الفن ، « مخلّص الحياة الرقيق الذي لا يقودنا حقيقة إلى ما وراء هذه الحياة ،

وانما يرفعنا الى ما فوقها ، ويُرينا إياها لعبة لا اكثر » . هذا ، اذن ، هو الشعر ، ضرب من المرهم الذي يهدىء الجراح التي تنكبنا بها الحياة ، وان كان يظـــل عاجزاً عن شفائها . ومنذ زمن طويل ، اعتقد ييتس انه كان اميناً غاية الامانة عندما عبر عن نفس هذا الرأي في الفن كنوع من سلّم يسمح لك ان ترتقي فوق وحل الحياة ، ولكنه لا يملك القوة على نقلك الى خارجهـــا بصورة دائمة .

... الآن وقد فارقني سلّمي
عليَّ ان أرقد حيث تبدأ جميع السلالم
في حانوت القلب العتيق القذر .
والسلّم هو « الوهم » .

لكن « هانز ساخس » في كلماته الاولى من حواره الذاتي العظيم في المنظر الثالث من رواية « كبار المغنين Mastersingers » يستخدم كلمـــة « الوهم » هذه بمعنى أشد قسوة عندما يصيح : — « الوهم ، الوهم ! يا اويرال ! الوهم » ، ثم يستمر فيتحدث عن الحقد الانساني والتناقض . وهنا تعني الكلمـــة شيئاً اقرب الى « مجنون مجنون » ، أو « حمقى مغرورين » . وهنا يستعمل واكنر الكلمـــة بالمعنى الذي كان يمكن ان يضمّنها اياه « شوبنهور » أو « بوذا » . وفي كلتا الحالتين هناك نظرة مغايرة بالكلية الى الوجود الانساني ، إذ ان ما يميز البوذية أو فلسفة شوبنهاور عن « الشعر » هو انـــه ليس « وهماً » البتة . فنظرته الى الوجود نظرة تحليلية رصينة . ها هو بوذا يمسح آفاق العـــالم ويقول : « الشقاء ! الحمق ! الجبن ! ها هي الحقائق الأساسية في وجود الانسان » . وما يقوله فعلا يتفق تمام الاتفاق مع ما يأتي به تومبسون في قصيدته « مدينة ليـــلة مرعبة » . اما ما يُفرق بينهما فهو أن كلمات « غوتاما » لم يكن هدفها التلقين او « تعليم الرجل الحر كيف ينشد اناشيد الثناء » . لقد كان الهدف منها ان تكون تحليلا يسبق المباشرة في العمل . فهو يرى حياة الإنسان على صورة سمي

وراء السعادة» ويجزم ان هذا مدمّر له بقدر ما يدمّر الفراشة عشقها للهب، أو الذبابة شهوتها للورق المصمغ . ومع ان بوذا يعترف بانه لا يؤمن بإله ولا شيطان، فإن نظرته في الواقع تفترض مسبقاً وجود ضرب من قوة شريرة عظيمة أنشأت الحياة كنكتة سادِيّة بائسة . والحـــل بسيط : « لا تلمس . فجميع صنوف التوت سامة » .

وقد قال شوبنهور نفس الشيء بعد ثلاثة وعشرين قرناً : العالم مجرد خداع، والحقيقة الوحيدة هي الارادة — الارادة في ان تحيا ، وان تبتدع ، وتفــوز بالسعادة . ومثلمـــا تقودك الرغبة الجنسية الى ملاحقة محمومة ، وتنتهي تلك الرغبة بأن تتركك راضياً وخاوياً ، تتساءل : ولم ، كـل ذلك ؟ كذلك فإن الارادة تتركك فارغ اليدين . ان العالم اسطورة من ذهب .

وعليّ ان اعترف انه مضى علي وقتٌ اثناء المراهقة ظللت خلاله اعتبر هذه المبادىء كافية مقنعة . ففي سنيّ مراهقتك انت لا بــــد وان تتحامق . حينئذ تظل تلاحق إشباع رغباتك وتظل تقع على وجهك على الدوام . وكثيراً ما تغوص في حوار داخلي مع نفسك ، ثم تكتشف لحظتذاك انـك لم تفعل شيئاً . ويقول بوذا : « لا تبذل اي مجهود . ولا تهتم حتى بـــأن تشتهي تلك الفتاة ! فأنت تهدر طاقتك الحيوية فقط . »

ولو كان هذا « كل » ما قاله غوتاما ، لكانت البوذية قد اغفلهـــا الناس وعفى عليها الزمن ، عامَ وفاة صاحبها . لقد كان الشطر الثاني من عقيدته هو الذي اثار الحماس . ما الذي أفعله انا عوضاً عن ملاحقة الجنس او السعي وراء الشهرة ؟ انا أحاول ان اوسع مفهومي حتى يشمل العالم بأسره . وبوسعي القول ان جميع الاشخاص الاذكياء ، قد مرّت عليهم لحظات قصيرة من التأمل ، حيث يتسع الوعي ويغدو مدركاً لتعقيد هذا العالم « البالغ » والاهتمام به . وحين تكون ايها القارىء الكريم في هذا الحال تكفّ عن الشعور بنفس الرغبـــة المتوترة في الأفراد او الاشياء ، لأنك تدرك الكثير منها . ان شعاع رغبتك

ينتشر ويرق ، إذا جاز هذا التعبير . وانها لحالة مبهجة ان تفكّر في فتاة قـد أرقتك ليالي ، وان تشعر نحوها بنوع من الحماية من علٍ ، دون أي رغبة منك في علاقة بها . إذ ذاك تستطيع ان تسحب نفساً عميقاً ، فقد زالت الشوكة من قدمك . لقد طالما أخضعتَ من قبل الى وهم مفاده ان السعادة هي الحصول على ما ترغب . وها انت الآن تكتشف فجأة ان السعادة هي الرغبة في لا شيء . وليس هذا على الاطلاق مسألة ارهاق لديك، ولا لامبالاة فيك . على العكس من ذلك . فهذا الحسّ بالطيران ، والنظر سُفْلاً الى العالم اثناء التحليق ، يولّد ارتواء اكبر مما يحصل عليه المرء من اشباع رغباته .

وحسب قول غوتاما ، فإن هذا الشعور بالغبطة والحرية لهو مجرد البداية . وفي حاله يستطيع العقل ان يركّز على ، فاق أرحب ، كما يوسّع شعاعُ الفهم من مداه العادي الضيق الى شعور بثراء العالم وتعقيده . وليس هناك من سبب يجعل امرءاً توصّل الى هذا الاكتشاف لا يستمر في توسيع شعاع فهمه وادراكه حتى يضم الكون بأسره ، فيتأمل في فكرة المكان والزمان غير المحدودين ، ويتبين عدم الاهمية الكلية لوجود الانسان بالمقارنة مع هذه القبّة الهائلة .

ان الانسان يكف عن كونه بشراً : أي ، مخلوقاً يسعى وراء أهدافــه ورغباته ، وينقلب مرآة ضخمة تنعكس عليها الحقيقة . وإذا كان التأمـــل العادي يجلب شعوراً بالغبطة والراحة ، فالأولى ان يجلب هذا التأملُ الكوني نشوة منفصلة أعظم من أي شيء بوسعنا ان نتصوّره ، سلامٌ وغبطـة نيرفانا المطيمين .

أنا لم أقرأ البتة شارحاً اوروبياً نفذ إلى هذا العمق في البوذية ! وقرّر أنها من المحال الى أبعد الحدود . فالواقع ان رفضها للعالم يختلف تمام الاختلاف عن « الزهد » عند المسيحية . فلا يجوز لك ان تقول عن رفضك تنـــاول الشاي البارد والاستعاضة عنه بشراب الشمبانيا انه زهد وتعفف . ويوضح الاختلاف المذكور سبب شعور مفسّري البوذية بتعاليها عن المسيحية واحتقارها لهـا —

وكذلك بالنسبة الى اليهودية ، والاسلام ، والاشكال التقليدية الشائعـــة من الهندوكية . وتتفق هذه النظرة البوذية (الاختلاف لا التعالي) مع النظرة الأساسية للعلم ، فالبوذية لا تستخدم « الايمان » ، بل تهدف الى التأمـل المحض ، دون تحيز ، كما يفعل العالم الذي يفحص فيروساً مجهولاً تحت عدسة المجهر .

هذا، وان أي أمرىء سبق له ووقع في سحر البوذية ــ أو أي ديانة شرقيـة (وهـــذا يهم) ــ لا بد له ان يكتشف الانسحاب . فأنت تستطيع ان تقصي عقلك بصورة مقصودة عن الاشياء ذات المعنى ، وان تطمئن نفسك الى انك حرٌ من جميع الرغبات ــ ولن يحدث لك اي شيء . بـل تظل جالساً . انك لا تستطيع ، ان تقوم بالتأمل لمجرد رغبتك في ان تتأمل . فالواقع انك سريعاً ما تتحقق ان التأمل مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بالرغبة . وحين تقوم للمرة الأولى بهذا الفعل الذهني ، اعني رفض رغباتك وهواجسك ، يغمرك احساس رائـع بالحرية ، ثم ينقذف عنك كالصاروخ ، ويكـون وقوده تلك الرغبـــة التي رفضتها . وهذا هو السبب في ان التحول من دين الى آخر تجربةٌ عاطفيـــة عنيفة . وحين لا يبقى هناك شيء للرفض يصبح العقل ساكناً. وهناك عالم شاسع من الاختلاف بين الصفاء ومجرد انعدام الحركة .

ولن اذهب بعيداً فأرفض كامل المفهوم البوذي عن موضوعية التأمل ؛ إذ يمكن الحصول عليه على شكل ومضات . غير اني ميّال الى تصديق أن « الطامح » حين يجلس مقاطعاً ساقيه ومركزاً بصره في نهاية انفه ، لا يهـدف بصورة مباشرة الى بلوغ حالٍ من التأمل . ان هذا سلبيٌ تماماً . فيما يتطلب العقل هدفاً اكثر ايجابية مما سبق .

ان التأمل الديني في البوذية لهو بوذي بالاسم فقط ، اما من حيث المحتوى فهو اوثق علاقة بالهندوكية أو الطاوية . وكلا هـذين الدينين يقرّان ان هناك نشواتٍ أخرى الى جانب نشوة التأمل الموضوعي المحض . ولا يثق البوذي بالغبطة التي يحسها في صباح ربيعي ؛ اما الهندوكي فيتقبلها كمظهرٍ

آخر لله ، كلمحةٍ من شيء اكبر . وأما الطاوي فلا يسميها الله ، وانما يقرب موقفه تجاهها من ذلك .. حتى تغدو وكأنها الله. اذن ، نحن في الديانة الهندوكية اقرب الى « الموضع » الذي اشرت اليه باقتضاب في مطلع هذا الفصل : اعتقاد ان هناك حجاباً بين الانسان و« الحقيقة »، وانه حين تُزيح فرصة ما ذلك الحجاب جانباً ــ تكون النتيجة هي الغبطة بالبشارة السخيفة . وهكـــذا فان موقف الهندوكية من هذه اللحظات من النفاذ اكثر فعالية من موقف البوذية منها .

وهناك على الدوام سبب للحظات النفاذ هذه . ففي حال بيتس نجـــده لم يهتم بأن يصف عملية تفكيره أو احساسه ، عندما توهج جسده فجأة ، « في حانوت الشاي » ؛ وان كنتُ من وصفه بالذات ميالاً الى الاعتقاد بأنه مثال لما أدعوه « أثر قوس القزح » : اي الغبطة التي تعقب العاصفة ، حينما يكون الجـو ما زال ممتلئاً بقطرات المطر ، وتبرز الشمس صانعة قوس قزح . والغبطة هنـا مجرد نظيرٍ مقابلٍ للعاصفة ، فهي شعور بالارتياح ، وولادة من جديد . وهذا ما خبره « بو » بالضبط في قصيدته « رجل الجمهور » ، كما ان الوحي الصوفي الذي حصل لباسكال ــ فكتبه على طلحية من ورق ، خاطها في بطانة معطفة بقية عمره ــ انما حصل وهو يتعافى من مرضه . وقد جمل كلمة « النـار » عنواناً لـــه .

ولربما يبدو انني ابالغ في التأكيد على اختلاف النيرفانا عنـــد بوذا عن رؤيا هندو « الكل » عند براهما . فهل هما حقاً وفي نهاية المطاف شيء واحد ؟ لا انكر ذلك . وأياً كان الأمر، فان الفارق بين تناول كل من الهندوكي والبوذي هذه الحقيقة لهو أمر بالغ الاهمية . فلقد كان احساس بوذا كما يلي : حالما تلمح هذه الحقيقة الكبرى ينتفي الشك لديك تماماً ، ويتضح الأمر فيما يتعلق بنقطة واحدة : هي ان حياة الانسان ومشاغله منفصلة تماماً عن تلك الحقيقة ، بقـدر انفصالها عما لو كنتَ أخطبوطاً يهتم بدراسة الفلك .

اما طريقة تناول الهندوكي فهي على العكس من ذلك . ففي « بهاجافات

غيتا » ، يشرح « كريشنا » للمقاتل « ارجونا » ان العالم كما يراه الانسان هو وهم يخفي حقيقة الله . وان روح الانسان هي الله ايضاً . وبمعنى موهم للتناقض ، تستطيع انت ان تصل الى الله إما بالغوص الكامل في داخل نفسك أو الانفتاح المطلق على الخارج . « فالابدية تفتح بابها من مركز الذرة » هـذا ما قاله وليم بليك ، معبراً عن الفكرة ذاتها . غير انه في ذروة الغيتا ، وبعد ان يتم التلقين بسمح « كريشنا » لأرجونا ان يلمح كليّة الله :

ايتها الصورة الكونيّة ، انا اراك دون نهاية
عدداً لامتناهياً من الاذرع ، والأعين ، والأفواه ، والبطون
ولا أرى ، أو أجد لك نهاية او وسطاً او بداية .
اراك متوجة ً بالأكاليل ، تمنحين الصولجان والقرص ،
ومضيئة كل اتجاه ـ والعيون ترتد حـيرة
من سَناك
أراك متوهجة ً كالشمس ، كالنار ، وملتهبة الى ما لا نهاية .

ان هذه الرؤيا ـ رؤيا عين العصفور ـ أو بالأحرى ، رؤيا عين الله ـ تكشف من المعاني ما تعجز عن ان تكشف مثله عين الدودة ، التي هي إدراك الانسان العادي . ومنذ هذه اللحظة يغدو كل شيء مبرّراً . كل شيء حسن . ليس هناك ارتداد بصر بعد الآن ، ولا شكوك ولا مخاوف . ونحن نجد في بداية غيتـا (وهي جزء من مهابارانا ، الملحمة الهندوكية المعروفة) ، أن أرجونا رفض الذهاب الى المعركة لأنه يعرف وجوه من سيقابلهم في جيش العدو ، وتمزقه الشفقة عليهم . وعندئذ يطمئنه كرشنا ان مخاوفه سخيفة : « أخرج للقتال ... فقد ذبحت ُ انا هؤلاء الرجال من قبل » .

لاحظ ان صورة الله لا تقود ارجونا الى ان يجلس مقاطعاً ساقيه ويتأمل . انها تنعمه شجاعة وتصميماً ، وتمنحه رغبة في ان يعيش بسرعة مئة ميـل في الساعة . ومن الواضح ان هذا هو السبب الذي جعل تماثيل « ييتس » الخزفية

على ذلك القدر من المرح . انه سر الرؤى . والواقع ان الناس يقامرون طمعاً في شرائح لحم بالغة الضخامة الى درجة انهم يعجزون حتى عن البدء في الامساك بها . وكالهنود الحمر الذين باعوا لونغ أيلند بدولارات معدودات ، ترى هؤلاء المقامرين ، ويا للسخرية ، غير واعين قيمة الحياة التي يملكونها .

ويبدأ نيتشه مقالته عن شوبنهور بأن يسأل : ما هي الخصائص العامة للانسان ، ثم يجيب : البلادة والجبن . ليس هذا صحيحاً . فالبعض غير بلداء . والبعض غير جبناء . لكن الجميع محدودون ، عمي ، صغـار ، منغرزون في الحاضر . ومشكلتنا هي ضيق الرؤيا . والشاعر رجل ٌ تتسع رؤياه احياناً الى ما وراء أفق الانسان العادي ، فتذهله ضخامة الكون وجماله . هذه هي الصفـة التي يشارك فيها الشعراء جميعاً ، حتى البؤساء منهم ، مثل تومبسون وليوباردي واليوت .

السماء زرقاء ، والهواء رقيق . وكل ورقة على الشجر ساكنة ،
كل ورقة عشب ... جميعها ساكنة ، والشمس
تبهر عيني اللتين ورّمتهما الدموع
ايتها المدينة المدينة ، انني احياناً ما اسمع
الى جانب حانة في شارع التايمز الأدنى ،
نواح قيثارة لذيذاً
وثرثرة ، ودق صنوج من الداخل
حيث يستريح الصيادون ظهراً : وحيث تضم اسوار
« ماغنس مارتير »
روعة الفضة والذهب ، الأيونيّين ، التي لا يمكن التعبير عنها .

لكن بضعة شعراء فقط يهتمون بالتناقض بين رؤيا الخير الكلّي وصغارة الانساني ، كما فعل ييتس :

وما قيمة هموم العالم بأجمعه

عند باريس الجبّار ...
حين ذاق النوم على وسادة من ذهب
فجرَ أول يوم بين ذراعي هيلين ؟

ويصف هومبرت في كتابه « تابو كوف » الرعشة الجنسية فيقول : « انها وخزة متوهجة قد بلغت الآن نقطة الامان المطلق ، الثقة والاتكال التي لا توجد في حالة الادراك بحال . » لقد اختطف باريس « هيلين » ، فهو في ضيق ، وكذلك طروادة ، ولكنه بإطلاقه تلك الموجة العنيفة من « الأمن والثقة والاتكال » يعرف ان جميع هذه الاعتبارات سخيفة ، فيستغرق في النوم بطمأنينة الطفولة .

ان ميزة الكاتب العظيم حقاً هي قدرة عقله على الوثوب فجأة من مستويات الانسان العادي فيه الى ادراك فجائي للقيم الشاملة. لاحظ جين اوستن، ديكنز، تكاري ، ترولوب ، تجدهم لم يخطوا ابداً خارج نظم قيمهم - مع ان قيمهم - في ذاتها ، اوسع من قيم معاصريهم . اما كبار الكتاب الآخرون في القرن التاسع عشر فقد كان لهم لحظات محددة ادركوا فيها « نظام القيم الشامل » - مثل بلزاك ، وهوغو ، وتولستوي - لكن هذا الادراك عارضٌ في النمط العام لاعمالهم الكتابية ، فلا علاقة له بالفلسفة العامة في البؤساء ، أو في الكوميديا الانسانية ، او في الحرب والسلام . ان عملاقين فقط يضعان القيم التي ومضت لهم في لحظات التأزم في صميم كتاباتهم : وهما نيتشه وديستويفسكي . ويشير اليها نيتشه بصورة غامضة ، الا ان تأكيد الحياة البركاني في « هكذا تكلم زارا » والرؤيا في « تخطي جميع القيم » يمكن ارجاعها الى لحظات معينة فيها تأكيد محض على الحياة ، ايام طفولته... مثل تجربته على هضبة « لينش » ، يوم أفرغت عاصفة رعدية « رعشة طاقتها » أمامه ، وتجربة أخرى عاناها في الطريق على مقربة من مدينة ستراسبورغ . وفي كلتا الحالتين داهمت نيتشه الكآبة والتعب . وفي كلتيهما ايضاً ، حدث شيء ما كان في العادة يزيد في كآبته : فعلى هضبة لينش

شاهد راعياً يذبح عنزة . وفي طريق ستراسبورغ ابصر كتيبته العسكرية السابقة من الخيالة في طريقها الى القتال . وهكذا اطلق زئير العاصفة ، وهدير فرقة الخيالة ، نشوة الطاقة لدى نيتشه ، وأدى الى « تخطي القيم » ، وخلق في الحالة الاخيرة ايمان ذلك العملاق المفاجىء به « ان اقوى واعلى ارادة في الحياة إنما توجد في ارادة الحرب ، إرادة السيطرة » . وكان نيتشه ، مثل باسكال ، دائم المرض . ومن ثم ، فانه ربما عانى لحظات تأكيد الوعي هذه اثناء فترات النقاهة أو المعافاة التامة .

اما قضية ديستويفسكي فهي اكثر اثارة من سابقتها . فقد نبعت « ومضاته » من تجربة واحدة : حين كان على وشك ان يطلق عليه الرصاص بتهمة الخيانة العظمى في ميدان سيميونوفسكي ، ثم عفي عنه في آخر لحظة . آنذاك منحه تصور الموت الفوري ادراكاً فجائياً بالقيمة المطلقة للحياة ، وفعل فيه مثل ما فعلت رؤية أرجونا للاله . ومنذ ذلك الحين بات ديستويفسكي انساناً ذا شطرين منفصلين بينهما بعد كبير . لقد ظل روسياً تقليدياً - فهو عاطفي ، مندفع ، مشفق على نفسه وكريم . لكن شقاً منه طفق ينظر بسخرية الى « ديستويفسكي البشري » ، متبيناً التفاهة الكاملة لمعظم قيمه . كان ديستويفسكي مصاباً بالصرع ، وهو يصف احدى نوباته في كتابه « الأبله » ويذكر ان تلك النوبات كانت تسبقها لحظات من « تأكيد الوعي » الصافية . وكل رواياته دراسات عن عذاب الانسان ، عذاب سببه الكبرياء ، والفقر ، وغريزة المقامر ، وعدم الارتواء الجنسي . انه يذوب ذلاً واستكانة ، وربما كان افضل مثل على ذلك في جميع اعماله ما نجده في رواية الابله حيث يقترح الشخوصُ في وليمة لهم ان يرووا لبعضهم أحط فعل أتوه . ويقوده احتقاره العصابي لذاته الى أن يركز تأكيداً - لا نيتشوياً - على الفضائل المسيحية : الشفقة ، العطف ، التواضع . وتدور رواياته الى حد بعيد حول التناقض ثم الاصطدام بين اناس عنيفين ذوي إرادة قوية ، وبين آخرين أتقياء بطبيعتهم . وبعد ذلك تأتي لحظات تأكيد الوعي

المطلقة حين يكف التناقض بين الفئتين عن ان يكون ذا اثر مـــا . فـ« واليوشا كرامازوف» شقي بالس لأن جثة الأب أو سيما تأخذ في التعفن فور وفاته ، ويعتقد الرهبان الآخرون ان هذه علامة فساد في روحه . وحين يتطلع اليوشا الى النجوم ، فان الطوفان يتدفق ، ويريد ان يعانق الكون بأسره . ان قيم الانسان التافهـة قد تم تجاوزها تماماً ، لا بفضل القيم المسيحية ، وانما بفضل رؤيا شبيهة برؤيا أرجونا .

وفي رواية الشياطين ، « الممسوهون » يرى ديستويفسكي اوضح مما يرى في أي من اعماله ، ان الصراع المسيحي ضد اللا مسيحي لهو أقل اهمية من الصراع بين انكار الحياة وتأكيدها . وربما كان ستافروجين أهم شخصية خلقهـــا ديستويفسكي على الاطلاق . فهو غني مدلـــل فاسد ، حسن الصورة ، موهوب وضجر . وينبع ضجره اساساً من موقفه السلبي تجاه وجوده ذاته . فهـــو تنظر من ذلك الوجود اكثر بكثير مما تعطيه الحياة العادية ، شأن تلميـــذة مدرسة ، رومانسية ذاهبة الى رقصتها الاولى . وحين يعجز ذلك الوجود عن توفير الخبرات التي يطلبها ستافروجين نجده يفقد اهتمامه ، ويغدو انساناً منعزلاً ولا مبالياً . وهو يجرب الرذيلة ويقترف الجريمة ليرى ما إذا كانتا تعيدان بوصلة حياته إلى العمل من جديد ، لكنهما لا تفعلان . وينتهي الرجل بأن ينتحر ، رغم انه يعتبر انتحاره شيئاً لا هدف فيه ، لأنه ليس لديه دافـــع الى الموت اكثر من دافعه الى الاستمرار في الحياة . إنه رجل بات خلواً من كل دافـــع .

ويقابله في الكفة الأخرى في هذه الرواية شخص كيريلوف ، الذي ينتحر بدوره . غير انه لسبب معاكس ، قد عانى تجربة صوفية . وهو لا يصفهـــا ، ولكن طبيعتها تتضح من ملاحظته ان « كل شيء حسن » ومن زاوية هذه الرؤيا يتوقف حتى شقاء الاطفال ، عن ان يكون شراً . ان ما حدث هو أن كيريلوف قد عانى تجربة التأكيد المحض ، ورأى انه صدقٌ في ذاته ، وانـــه

يناظر الحقيقة الذاتية . وهذا يعني أنه الآن يرفت جميع قيم « المخلوق البشري » عنده ، اي لحة عين الدودة . وهو يود ان يفحص حقيقة ان « الكل خـــير » هذه ، عن طريق تجربة لا يمكن الرجوع عنها — الانتحار . ربما لم يكن هـــذا المنطق واضحاً — هذا صحيح . غير أن ديستويفسكي كان أكثر تصميماً ههنا على إيجاد رموز دراماتيكية قوية للتعبير عن افكاره اكثر مما يحتمل المنطق . وكذلك انتحار ستافروجين غير منطقي بنفس القدر .

لكن ما يهم هنا هو المقابلة بين رجل يحاصره ضجره هو ، ويحس ان الحياة عديمة المعنى والهدف — اي قد استنفد عدم الاهتمام — ورجل آخر يعي ان الحياة خيّرة بصورة لا محدودة ولذيذة بنفس المقدار . ان فينا جميعاً كـلاً من ستافروجين وكيريلوف . وقد اصاب ديستويفسكي حـــين اظهر ستافروجين يستدير ناحية الجريمة كتعبير عن حبّه للاجدوى . فالجريمة تمثل خياراً أساسُه فقدان التفاؤل ، وانعدام الشعور بالقدرة الكاملة اللامحدودة . وهناك لحظات يمارس فيها كل فرد منا نفاذ كيريلوف : جزمه ان العالم يثير الاهتمام بقدر لا محدود . ومع هذا فمن الثابت تماماً ، فيما يتعلق بادراكنا العادي ، ان العـــالم لا يثير الاهتمام بقدر لا محدود . ليس هذا فقط ، بل من الثابت كذلك اننـــا نحن الذين نهبه هذه الاثارة . انظر الى تلك الطفلة التي تلعب بدميتها . هل الدميـــة تثير الاهتمام حقاً ؟ يبدو ان الجواب : كلا ، انما تجدها الطفلة مثيرة للاهتمام ، بحكم كونها بريئة وجاهلة . انها تمنحها ذلك الاهتمام ، بينما نعجز نحن عن مثـــل ذلك لأننا نعرف اكثر مما تعرف . وحالما تبدأ ايها القارىء الكريم ترى العالم بهذه الطريقة ، فسرعان ما يتضح لك تمام الوضوح ان كافة اشكال النشاط الانساني هي نتاج نوع من عدم النضج . انت تنظر حولك في هذا العالم ، المملوء بأناس مختلفي العقائد ، وطنيين متحمسين ، شهود يهوه ، يساريين ويمينيين ، رجـــال يركبون بخوتاً بفردهم ويطوفون حول العـــالم أو يعبرون الأطلنطي في قارب شراعي — ثم تهز كتفيك . أليس من الواضح ان جميع نشاطات الانسان تنبع

من عدم الذكاء؟ أو على الأقل من نوع من الحماس البريء الذي تعجز الأرواح المتعبة عن المشاركة فيه ؟ الم يكن كوهيلث قد اصاب تماماً حين قال « كله باطل » ؟ والآن ، وبصورة مباشرة ، يبدأ محركك الذاتي في العمل من جديد ، ربما لسبب تافه تماماً، مثل منح الليمون المغموس في شاي، الذي ذكّر بروست بطفولته في كومبريي . وتبدأ ينابيع « الحياة الباطنية » في الفيضان . ومثل بيتس تشعر فجأة انك « سعيد » وتستطيع ان تسعد الآخرين . ولا شك ان كوهيليت قد اسقط شيئاً مهماً من حساباته واعتباره. فالشاعر هو ذلك الانسان الذي يكون فيه عنصر كيريلوف أقوى من عنصر ستافروجين لسبب من الاسباب . لماذا لا نستطيع ان نتصور « وردزورث » او « شيلي » ينقلبان مجرمين؟ لقد كان كل منهما فقيراً جداً. كذلك عانى كل منهما لحظات من الكآبة والإرهاق، كما تشير قصيدة « سطور حول الرفض كتبت على مقربة من نابولي » ، أو « ترنيمة لصداقة الأبدية » . إلا انهما بصرف النظر عن العناء الذي قاسياه ، استطاعا ان يتذكرا اللحظات « الأخرى » بجلاء ، فباتت رغبتهما الوحيدة هي استعادتها . ها هو شيلي يسأل « روح الجمال »:

لماذا تمضي وتترك حالنا ،
مثل هذا الوادي الواسع المعتم من الدموع ، فارغة موحشة ؟

ومن الواضح ان الرجل الذي خبر « روح الجمال » بالشدة التي يصفها في « ترنيمة الى الجمال الذهني » لن ينحدر البتة في تقييم الحياة الى الدرك الذي يتطلبه اقتراف الجريمة .

وهناك نقطة مهمة أخرى تبرز من المثال السابق . فليس شيلي غير قابل لأن يقترف الجريمة فحسب ، بل إن شعره قادر على إثارة نفس الوعي بالجمال الفكري ، في الآخرين ، ومصارعة « ميلهم » الى الانحدار بقيمة الحياة . وبرناردشو مثلٌ على ذلك. لقد بدأ يكتب في سن العشرين ، ولكنه كان يناهز الخمسين قبل ان يبلغ نجاحاً حقيقياً . ولقد كانت العشر السنوات الأولى من

حياته الكتابية خالية من اي نجاح ، وفي العقد الذي تلا ، بات معروفاً كصحافي، وشرع يكتب تمثيليات لم تكن جديرة بالمسرح.. فلم يجر تمثيلها البتة . وهذا النوع من العمل الطويل المدى من الايمان ، هو أيضاً نقيض الميل الى الاجرام . فكيما نتصور جورج برنارد شو ينقلب مجرماً ، علينا ان نتصور خطوتين منفصلتين : الاولى تثبيط شامل لهمّته من شأنه ان يقوده الى هجر الادب، والثانية موقف دفاعي متزايد وباعث على الحنق تجاه المجتمع الذي ينكر عليه النجاح ، الى ان ينسى شو سياسته الطويلة المدى ، ويقرر نهش ما يستطيع ان يحصل عليه .

ومن الواضح الآن لماذا تجدني ارى انتحار كيريلوف عملاً لا يُصدّق . ذلك ان معنى رؤيا كيريلوف مرتبط بهدف طويل المدى ، هدف قادر على القضاء على ما يرتد عنه لفترة طويلة جداً . نعم ، ليس صحيحاً أن من لا هدف لهم يصبحون مجرمين ، غير انه صحيح تماماً ان القابلية للإجرام لا يمكن ان توجد برفقة هدف طويل المدى .

وليكن معلوماً انه حين يشعر المرء أن هدفاً بعيداً قد استحوذ عليه فان نوع احساسه بنفسه يتغير . واليك هذا الايضاح: عندما اكون غاضباً ، تعساً ، قلقاً ، ضجراً ، فان شخصي الذي أعرفه يمكن ان يُطلق عليه « شخصي القصير الشوط » أي انه لا يكون لدي شعور بالدوام والاستمرار . فأنا أحسّ انني اقلّ من الاشياء المادية التي حولي . وفي لحظات التوتر ، أو اللحظات التي ارسم فيها مشروعاً للمستقبل، تراني اشعر بقوّتي واستمراريتي ، أي بشخصي الطويل الشوط . ولا أود ان ابحث هذا المفهوم في هذا الموضع من الكتاب ، وان كان سيظل حاضراً في جميع الفصول .

٢

الانسان الآلي (الرابوط)

الفرضية الاساسية في هذا الكتاب هي أن « الرؤيا الصوفية » تتم حين يزاول الانسان نظرة عصفورية على الحياة « اي حين » ينسحب منها « ، ولو للحظة واحدة ، فيرى منها قدراً اكبر ، بدلاً من بقائه محصوراً ضمن البؤرة الضيقة ، بؤرة نظرته الدودية المعتادة . ان عبئنا الحياة ، اذا جاز التعبير، يجلب على الدوام احساساً بالسمو والغبطة . والسؤال الذي يهمنا الآن هو : ما الذي يتم فعلاً حين أنتقل فجأة من النظرة الدودية إلى النظرة العُصفورية ؟ ما الذي يحدث من حيثُ الجسد ومن حيث النفس ؟ لقد اخترعت مفهوماً مفيداً لمعالجة هذه المشكلة النفسية الرئيسية ، وسمّيته : الانسان الآلي « الرابوط » .

وسأوضح ما هو هذا الرابوط على الصورة التالية :

حين يتعلم الفرد منا شيئاً صعباً – ان يتحدث ، يكتب ، يحسب ، يسوق سيارة ، يضرب على آلة كاتبة ، يتكلم لغة اجنبية – يكون عليه أولاً ان يبدأ بالتركيز على تفاصيل ما يرغب في تعلّمه . وبعد ان يتم لذلك الفرد تعلّم كلمة فرنسية اساسية مثلاً ، يظل يجد من الصعب عليه ان يقرأ بالفرنسية ، لأنه وما يزال يفكر بالانكليزية ، فيضطر ان يترجم كل كلمة الى الانكليزية . غير انه

يتجاوز عملية « التذكّر » هذه ، تدريجياً ، وتغور الى مستوى أعمق في نفسه ، الى ضرب من الرابوط في عقله الباطن. ويستطيع الرابوط أن يقرأ الفرنسية دون الحاجة الى اعادة ترجمتها الى الانكليزية . فهو من جميع النواحي اكثر كفاءة من « الشخصية المدركة » لذلك الانسان .

ان هذا الرابوط جهاز موفر للوقت ، انه نوع من الدماغ الالكتروني الذي يخزن المعلومات . فحين يتكرر نشاط انساني معين بقدر كاف ، فإن الرابوط يستوعبه ، بل واكثر من ذلك ، انه يقوم به بكفاءة اعظم بكثير مما استطيع القيام به لو أردت . واليك هذا المثل . انا اقود سيارتي اوتوماتيكياً ، ولو فكرت اثناء ذلك في القيادة لصرت اقودها بكفاءة أقل. ويتضح هذا في الحكاية الطريفة عن أم اربع اربعين التي خاطبتها العنكبوت قائلة :

بالله عليك كيف تحركين أرجلك الكثيرة في نفس الوقت ؟ انني ألقى مشقة كافية في تحريك ثمان فقط .

فقالت ام اربع واربعين : يا له ما اسهله ! انا افعل هكذا بكل بساطة ...

وحاولت ان تفعل . فتعثرت ووقعت على خطمها .

ومن الجدير بالملاحظة انه ليس مجرد تكرار القيام بعمل ما هو الذي يجعل الرابوط يتعلمه بكفاءة ؛ بل هو مقدار الجهد المبذول في التعلّم. فقد يدرس تلميذ يريد ان يتعلم الفرنسية في المدرسة ، تلك اللغة عدة مئات الساعات في السنة ، ومع هذا يتعلم قدراً قليلاً منها. وفي السنة التالية يقضي اجازته في فرنسا ، وفجأة « يريد» ان يعبر عن نفسه ، فتكون النتيجة انه يتعلم في اسبوعين اكثر مما تعلّم طوال السنة الدراسية .

وتمتلك جميع الحيوانات رابوطاً إلى حد ما – ولولا ذلك لما كانت قادرة على ان تتعلم . لكن لدى الانسان اكفأ رابوط بينها جميعاً . وكلما زاد حذق الفرد زادت كفاءة الرابوط لديه. غير ان كفاءة رابوطه ذاتها هي إحدى

كبريات مشاكله . فالرجل الذي يعيش وحده في كوخه الريفي ، ويعتني بوروده ، يحس بسيادته على بيته اكثر مما يفعل مليونير وسط خدمه وبستانييه . ان مجرد ضخامة منزل المليونير تشعره بأنه غريب عنه . والانسان سيكولوجياً مليونير بالمقارنة مع معظم الحيوانات . ومن الممكن طبعاً أن يكون هناك مليونير مفعم بالحيوية بحيث يعلم كل شيء يجري في منزله . ولكنه اذا اتفق أن مرض ذلك المليونير أو شعر بالتعب فان الخدم يتولون المسؤولية عنه . ومن السهل على المرء أن يفقد كل شعور بالحيوية والإرادة الحرة ، وأن يعيش حياة رابوط تقريباً . لانك ستتبين أن الشعور بالحرية ، وبكونك حياً حقاً انما يتم حين تفعل شيئاً للمرة الاولى. فالممثل الهاوي يحصل على إثارة أكبر قدراً أثناء التمثيل مما يفعل الممثل المحترف . وأعظم الناس اتقاناً لعمله يغدو مجرد تلميذ في مدرسة حين تجعله يفعل شيئاً لا خبرة له به البتة : مثل ركوب حصان ، أو التزلج على الماء ، أو الظهور على شاشة التليفزيون . وكلما كان الفرد أكثر ذكاء – أي أسرع في تعلم الاشياء – زادت سرعة إمرار النشاط الى رابوطه من أجل أن يقوم بذلك النشاط بصورة اوتوماتيكية . هذه هي النقيصة الكبرى في الرابوط : أي أنه لا يقود سيارة ويتكلم الفرنسية وحسب ، وإنما بمجرد التزلج او الاصغاء الى سمفونية من الاثارة فيها أيضاً . لقد تسلم الرابوط فينا كثيراً جدا من وظيفتنا نحن . وكانت النتيجة ما يلي : حينما تكون الحياة سليمة هانئة نجد من الصعب علينا أن نحس أننا أحياء حقاً . هذا بينما السعادة هي الشعور بالإرادة كما يوضح نيتشه . وها نحن قد نقلنا ٩٩ ٪ من « إرادتنا » الى « رابوطنا » .!!

ومن المهم أن نفهم أن هذا التركيب الضخم المعقد للرابوط من شأنه أن يقيد قدرتنا على الإحساس . فنحن نظل نتعلم أشياء ونلقي بها الى مملكة الرابوط حتى نبيت أشبه بموقع أثري عتيق ، ذي طبقة فوق طبقة من المدن المدمرة . حين اكتسب مهارة جديدة ما – يمنحني ذلك الاكتساب شعوراً بالسرور . وفي

اللحظة التي يتسلمها الرابوط يتلاشى ذلك الشعور بالفرح ويذوب .

ويجب أن أشير الى أن هذا الفرح قابل للاستعادة ، نظرياً على الأقل . إذ يجوز أن أتعرف على سيمفونيات بتهوفن عن طريق الراديو . ثم تتوثق صلتي بها الى درجة أن تكف عن أن تكون مصدراً لشعوري بالسرور عند سماعها . وتنقضي بضع سنوات . ثم اشتري مسجلا جيداً وأقتني آخر طبعة منها على اسطوانات ستيريو . وحين أسمع بتهوفن من جديد أجد أن متعتي بسمفونياته هي بنفس القدر الذي كنت أشعر به حين اكتشفتها لأول مرة . ولا شك أن كلا منا قد خبر إعارة شخص ما كتاباً ، ثم قراءته بعد إعادته ، لمجرد التمتع بقراءته من جديد .

وأظنه يتوجب الآن أن يفهم المرء فهماً أكيداً : لماذا كان يجد ستافروجين الحياة مملة الى درجة غريبة . إن التحدي يبقي الارادة معافاة كما تبقي التمرينات الرياضية الجسد صحيحاً . أما إذا بقيت الارادة عاطلة عن العمل لمدة طويلة ، فانها تترهل وتغدو قصيرة النفس . وحينما تصل هذه الحالة ترى أنه لا شيء يستأهل عمله ، وإذ ذاك تغدو الحياة في نظرها حياة مسطحة لا أطراف لها .

وقد نحت اصطلاح « القبول » ، لأصف هذه الحالة من الذهول – ومن الواجب توضيح العلاقة بينهما . أنا أتصور « القبول » هذا مثل ظل خسوف ينتشر على وجه القمر . وفي مكان آخر نحت مصطلح « هامش نيوث » ، ليدل على المساحة التي يغطيها الظل ، وشرحت كيف صدف أن كنت مسافراً عبر « نيوتس » في « هانتنج دون شاير » عندما طرقتني فجأة ، فكرة : أن هنالك منطقة من العقل يمكن أن تستثار بالألم أو عدم الارتياح ، وليس عن طريق الفرح . لقد كتب « كامو » رواية عن رجل كان يعيش طول الوقت في حالة « الغريب » . وفي تلك الرواية يذهب البطل الى السينما ، ويذهب الى جنازة والدته ، ويضاجع عشيقته . كل ذلك في حالة من اللامبالاة ، تزول آخر الأمر حين يثور على كاهن عشية تنفيذ الحكم فيه . وفي تلك اللحظة يتفوه بهذا

التعليق الغريب : « كنت سعيداً من قبل وكنت سعيداً ما أزال » . هل كان سعيداً حتى حين ضجر ؟ كيف يمكن تفسير هذا التناقض الوهمي ؟ عن طريق مفهوم الرابوط . إن نفوسنا عدة طبقات ، ولما كان كل إنجاز يتم إمراره الى مملكة الرابوط يمثل اشباعاً واحداً ، فان بوسع المرء أن يقول إن الرابوط يحتوي على طبقة فوق طبقة من سعادة مكثفة ، بحيث لا يمكن احداث اهتزاز فيه إلا بعد بذل مجهود إرادة ، استثارته الأزمة . ومن المهم أن « كامو » كان مسحوراً بـ « ستافروجين » إلى درجة انه كتب مسرحية اقتبسها من أفكار رواية « المتوهون » .

وحالما يتم فهمُ ما سبق تغدو فكرة وجود طبقات ارادات مكثفة (التي تنبع من هوسريل) شيئاً حيوياً لفهم النفس الانسانية بقدر ما كانت فرضية « كوبرنيكس » عن الشمس مهمة في علم الفلك إن كامل مأساة القرن التاسع عشر واخفاقه يعود بصورة أساسية الى العجز عن إدراك هذا . ولكن وقبل أن أتحدث عنه بتفصيل ، أراني أجد هناك قضايا أخرى جديرة بالتنويه .

كلما تقدم بنا العمر – وزاد تعقيدنا – اصبحنا أكثر عبودية للرابوط في أنفسنا ، الذي يراد منه أن يمنحنا سيطرة أكبر على محيطنا ، ولأن هذا هو أقصى درجات العبودية » كما يقول برنارد شو . « إن ظلالاً من السجن تأخذ في الانغلاق »ويزيد نقصان بروز هذه اللحظات التي نمارس فيها مجد الحلم وجدّته ، لكن هذا ليس قضية مطلقة ، انه مسألة تصرف حكيم واقتصاد في الحيوية . فقد يربط رجل الأعمال معظم رأسماله في مشروعات متنوعة ، الى حد ان لا تبقى سيولة متوفرة بين يديه ؛ فاذا برزت حاجة ماسة ، فان بمقدوره سدّها بسرعة كافية . وفي المجتمعات الأكثر بدائية ظلت التحديات الدائمة والأخطار تُبقي الرجال « متحفزين » فمنعت إعادة تدهور الحياة من الظهور . (وحتى في الوقت الحاضر وفي ذلك الجزء القصي من مقاطعة كورنوول الذي أعيش فيه ، يلقى المرء خزّافين في الثمانين أو التسعين من العمر لا يزالون يمتلكون

نشاط وتوثب رجل في الأربعينات) . أما حين تغدو الحياة أكثر مدنية وأتمتة فيزداد انكفاء المرء الى الاعتماد على مصادره الخاصة ، غناء الداخلي ، لاحساسه بالقيم . ولا شيء يدمّر الرجل بسرعة كما تفعل « الحرية » – التحرر ، الانعتاق من المطالب الخارجية . ولقد مرت علينا جميعاً حالة شخص ظل يشتغل طوال خمسين سنة ويحلم بالاستراحة في كوخ ريفي له حديقة من الورود – بعد تقاعده . ثم يتم له شيء من ذلك .. لكنه يموت بعد سنة من تقاعده . ان الحرية شيء يتأ كل .

لقد أتيتُ في مكان ما من هذا الكتاب على مثال « سراي راما كريشنا » لتوضيح هذه القضية ، قضية « ظلال السجن » . ولد راما كريشنا في سنة ١٨٣٦ ، وقد وصف سوامي « ينجلانندا » كيف تمت معاناته الأولى للنشوة الروحية وهو في السادسة من عمره . كان يأكل أرزاً مسلوقاً من سلة فيما هو يجتاز مرجاً حشيشياً ، حين هبت الريح بشدة عنيفة . وحين غطت العاصفة معظم رقعة السماء طار عبرها سرب من الرخم الابيض . إذ ذاك غمره الشعور بجمال التناقض بين لون السحابة السوداء والطيور البيضاء الى حد أنه تلاشى وفقد صحوه .

(ولا يحط من قيمة المضمون الصوفي لهذه التجربة ان يُشار الى ان راما كريشنا ربما كان يعاني شكلاً من اشكال الصرع اثناء ذلك – فالتجربة تبدو شبيهة بما كان لدى دستويفسكي) .

ولما كبر توقفت هذه المعاناة عن الحدوث . وفي اواخر العقد الثاني اصبح صاحبنا كاهناً في هيكل الإله كالي القائم في داكشينوار ، وقضى ايامه يتأمل ويرتل التراتيل . إلا ان لحظات الأزمة كانت قليلة . ولما كان تأكيد الوعي كثيراً ما يميل الى ان يكون ناتجاً عرضياً ، فلمّا تنجح محاولة الامساك به بصورة مباشرة – فقد وجد الرجل تلك اللحظات آخذة في التناقص باستمرار . حتى كان يومٌ ، كان فيه كرشنا في حالة تعاسة كلية . فأخذ سيفاً وكان على

وشك ان ينحر به نفسه . « وفجأة كشفت الأم المباركة عن نفسها . فالأبنية بأجزائها المختلفة ، والهيكل ، وكل شيء آخر تلاشى من نظره وغاب ، غير تارك أي أثر على الاطلاق . وبدلاً منها شاهدت أقيانوساً زاخراً من الوعي ، لا نهائياً ، وغير محدود . وعلى مدى البصر كانت الموجات الساطعة تتدافع نحوي من كل الجهات ... » ومرة ثانية فقد راما كريشنا وعيه .

ان ما حدث واضحٌ جداً ، فهو ما عاناه « ميرسولت » عند « كامو » عشية تنفيذ حكم الاعدام فيه . وانما زادت شدته في هذه الحال من جراء ذلك الوهن الجسدي في راما كريشنا — الصرع — الى درجة فقدان الوعي . وقد وصف ريستيف دي لابريتون (في أم نيقولاس) شيئاً من هذا القبيل : إذ كان في العقد الثاني من عمره ، عندما أخذت فتاة اكبر منه تقبله ، ثم تمسّد له عضو ذكورته ، وفي اللحظة الحرجة ، تلاشى في غيبوبة . وهو يعزو ذلك الى حداثته وضعفه الجسدي .

ومن الواضح ان الأزمة قد تغير ميزان القوى في الرابط ، فبوسعها ان تهز تلك الطبقات من السعادة المختزنة ، مطلقةً السعادة في الوعي ، كما يهتز الحصى في مسرد .

والواقع ان دارسي التأمل الروحي سيدركون على الفور ان ما قلته آنفاً هو روح التأمل الديني نفسه . وها هو سوزوكي يكتب : « ان جسدنا هذا لهو كبطارية كهربائية فيها طاقة غامضة ، لكنها خامدة . وحين لا يتم تشغيل هذه الطاقة بصورة صحيحة ، فهي إما ان تميع ثم تتلاشى ، أو تتصلّب وتعبر عن نفسها بطريقة شاذة » . وما « التأمل الديني في اساسه الا فن نظر الانسان في طبيعة تكوّن نفسه » . غير ان ميزة التأمل الديني في البوذية كما يعلم الجميع ، هي اسلوبه في « الصدمة » . كان راما كريشنا يعرف كل شيء عن الأم المقدسة ، لكنه كان في حاجة الى صدمة يخلقها هو ، مثل صدمة السيف ، ليطلق هذه المعرفة كتبصّر ذاتي واعٍ . والتأمل الديني سلسلة

من هذه الصدمات — مع التذكر دائماً انه يجب ان يقوم على اساس من الدراسة . وفي الحالات القصوى قد يركل الاستاذ تلميذه فجأة ، أو يقدم له زهرة مثلاً ، كجواب على سؤال سأله الطالب عن الله . هذا صحيح . بيد ان هناك على الدوام محاولة موصولة لايقاف العقل عند حد ما عن طريق اعطائه دروساً محكمة . نادى الاستاذ التلميذ فأجاب « نعم » . فعاود الاستاذ النداء عليه ، وفي كل مرة كان التلميذ يجيب « نعم » . وبعد ذلك قال الاستاذ « انا اعتذر لمناداتك باسمك ، ولكنه ينبغي ان تكون انت الذي تعتذر الي » . والمعنى هنا دقيق ، فهو في حاجة الى بعض الوقت حتى يبين : وهو ان حالة تأكيد الوعي تنطوي على فقدان كامل للشعور « بالأنا » ، فعلى الطالب ان يعتذر لشعوره بأن اسمه هو هويته .

وفي حالة أخرى ، سأل تابع لمحارب ياباني كبير سيده قائلاً : هل هناك جنة ونار يا سيدي ؟ فأثاره سيده بحذق بأن قال له : « إنك لا تبدو كجندي من جنود الأمبراطور — وانما كشحاذ » ثم أتبعها بتعليقات أخرى تحط من شأن التابع الى درجة ان الأخير استولى عليه الغضب فاستل سيفه . وعندئذ قال السيد : « ها انت الآن فتحت ابواب الجحيم » . فأغمد التابع سيفه وانحنى تحية وقال : والآن فتحت انت بوابة النعيم يا سيدي .

ويمكن ان يُلحظ من هذين المثالين ان « التأمل الديني » يحاول ان يُعلّم من طريق « الأمثال العملية » . إلا أن « ما » يعلمه التأمل الديني في البوذية ههنا لا يختلف عما يعلّمه مثيله الهندوكي ، أو المسيحي ، أو الصوفي المسلم . وقد انتقيت هذين المثالين لأني اجدني أشك فيهما ويلتبسان عليّ . صحيحٌ ان الطبقات العليا من الشخصية تختفي في لحظات تأكيد الوعي — كما في حال بيتس في حانوت الشاي . وصحيحٌ ايضاً كذلك انه قد يكون مما يُرضي المغرورين ان يمرحوا « الأنا » . أما ان نفرض ان المرء يصل تأكيد الوعي عنده بمحاولته كبت « أناه » عن قصد ، فهو أمر باطل . « قد » يقع أحياناً ان يتم « لأي »

جزء من الإرادة بلوغ النتيجة الصحيحة ، غير انه لا علاقة لهذا بموضوعنا الآن . خذ قصة التابع . إنها أقرب الى المسيحية مما هي الى البوذية . ففقدان الانسان طبعه يقوده للاتفاق مع المستويات العليا من شخصيته ويقصيه عن تأكيد الوعي لديه بنفس الطريقة التي يتم خداعه بها ؛ اما تحكمه في طبعه فهو على العكس من ذلك . انه خطوة في الاتجاه الصحيح . وفي هاتين القصتين ما ينفع في تذكير « الطامحين »[1] ولكنه ليس لأي منهما علاقة بقضية تأكيد النفاذ .

ويمكن ذكر « التأمل » في فن الرمي بالقوس والنشاب للكاتب يوجين هيريجل بهذه المناسبة . فقد كان هدف استاذ هيريجيل ان يقنعه بأن يُطلق السهم « دون وعي » ، وان يوقف محاولة اطلاقه عن قصد : اي ان يجعل الرابوط يقوم بالعمل كله . كان عليه ان يوقف القيام ببذل جهد واعٍ لتوجيه السهم . غير انه ليس هناك رسالة روحية عميقة يمكن استنتاجها من المثل المذكور . ان رابوطي يضرب على الآلة الكاتبة بدلاً مني الآن . وإذا ما حاولت ملاحظة كيف تعمل اصابعي وانا أضرب على المفاتيح ، فسأبدأ اضرب بصورة غير حسنة . ولا تُثبت مهارة هيريجيل المتزايدة ببطء شيئاً يتعلق بالتأمل الديني ، وانما بطريقة اكتسابنا للعادات ، وكان بوسع بافلوف ان يبحثها بكفاءة لا تقل عن استاذ التأمل الديني في البوذية . اما القيمة الفعلية لهذا النوع من التدريب فهي في جعل التلميذ الطامح يعي تماماً انه يملك مستويات اعمق . وانا اعي نفس هـذا الشيء اذا بدأت اطبع كلمة « Outhouse » فوجدت أصابعي تضرب اوتوماتيكياً كلمة « Outhsider » ، لأنني ضربت الكلمة الأخيرة مرات كثيرة جداً . أو اذا ضربت كلمة « Apig » بدلاً من كلمة « Page » . وهذا ما يتم في كتابة الاختزال ، حيث هناك علامات مفردة — حتى النقطة — تمثل كلمات . ومثلما يُبقي منضد الحروف في

---

(١) الطامحين : التلاميذ المبتدئين في التأمل الديني باشراف كبار الرهبان .

المطبعة كلمات معينة مجموعة دائماً ، لكثرة ما يستعملها ، كذلك فإن لدى رابوطي اساليبه الخاصة لنيل الكفاءة ، و « انا » اكتشفها بالصدفة . (لقد وضعت كلمة « انا » بين هلالين لأني أود التأكيد على ان الرابوط هو نفسي اكثر مما اكون « انا » .

إذا كانت هذه الملاحظات على التأمل الديني تنتقص من قدره ، فليس هذا لانني لا اعترف بأهميته ، ولكن لأني اود ان اؤكد انه ليس لديه شيء يخبرنا اياه ولا نستطيع ان نُعبر عنه بنفس الدقـة وفي اسلوب تعبيرنا في الغرب . ولقد تم في السنوات الأخيرة انبعاث جديد لتقديس اساليب التفكير الشرقية وانتقاص اساليب التفكير الغربيـة . وهناك مُرتدّون يتحدثون عن المعنى الروحي لحفلة الشاي اليابانية وتنظيم الأزهار الياباني . هذا مع ان ذلك المعنى لا يختلف في اهميته عن المعنى في حفلة القداس عند الكاثوليك . (فوظيفة الطقوس — مثل طقوس عيد الميلاد — هي « التذكير ») . وهـذا النوع من الاعمال يُؤدي اكثر مما يفيد ، تماماً كما تفعل الوطنية والعرقية ، فهي تضر اكثر مما تنفع . ذلك انه يفرّق اكثر من ان يجمع ، ويؤكـد على الفروق اكثر مما يؤكد على نقاط التلاقي .

ان النقطة التي أود أن الفت النظر اليها هي ان الشعر والتأمل الديني متشابهان في أساسهما ، فلهما نفس الهدف . وقد أشرت الى ان تثبيت التجربة يكون في العادة ناتجاً عرضياً عن تجارب أخرى ، ويميل الى البروز بفعل التناقض . فأول ايام الربيع مثلاً يخلق صدمة حلوة لأننا تعودنا النظر الى الشتاء وكأنه شيء دائم . ولكن هذا لا يعني ان افضل طريقة لامتلاك تثبيت التجربة هو الانعانيها . وما الفن كله سوى محاولة من الانسان لامتلاك تثبيت التجربة كيما يمكن إعادة خلقها . وابسط اشكال الفن هو الفن الروماني — شعر وردزورث أو شيلي ، موسيقى بتهوفن او سيبيليوس ، رسوم التعبيريين ، أو نحت رودين . أما الفن الكلاسيكي — موسيقى مونت فيردي أو باخ مثلاً — فهو

يسعى الى توجيه العقل الى مـــا وراء الأفق الانـساني ، الى نوع من التعمق والابغال البوذي. وجذور هذا الفن موجودة في الطقس الديني ، مثـل جذور التراجيديا عند الأغريق . ولكن بسيمفونية من سيمفونيات سيبيليوس تحاول ان « تشكل » أحاسيس المستمع بصورة مباشرة كما يشكل النحـــات الصلصال . ومن المثير فعلاً ان نجد نسبة مئوية كبـيرة من اسطوانات موسيقى سيبيليوس تحمل صور غابات من الصنوبر على الغـلاف . فالواقع ان سيبيليوس في أفضل موسيقاه يحاول ان « يرسم » الطبيعة ، ان يخلق معنى الغابات العظيمـة ، والبحيرات الشمالية ، ويصوّر اشجاراً مثقلة بالثلج . وهذه محاولة للقفز عن المستويات العليا من الشخصية ، ولمخاطبة « اللاشخصي » في الانسان .

دعنا نبحث « فينومولوجية » ظاهرة التجربة الشعرية عن قرب . في صباح ٣١ يوليو ١٨٠٢ اجتـاز وليم وردزويرث واخته دوروثي جسر وستمنستر في عربة في طريقهما الى فرنسا . وكتبت دوروثي:

(كانت المدينـة ، وكنيسة القديس بولس ، والنهر ، وحشد من القوارب الصغيرة – تؤلف منظراً جميلاً للغاية ... لم تكن بيوتها تعلوها غيوم من دخان بل كانت منتشرة بشكل لا نهائي ، وكانت الشمس تسطع بلمعان ...)

كان الانطباع قصيراً ، مجرد لحظة ، ولكنه شديد . فالعربة لا تحتـاج الى اكثر من نصف دقيقة لعبور الجسر ، حتى وإن ابطأت سيرها . ومع هذا فقد كتب وردزويرث بعد شهر تلك المقطوعة الذائعة الصيت التي مطلعها : « ليس في الأرض ما تبديه أجمل من هذا » .

وحين يقرأها المرء يُخيّل اليه ان وردزويرث وقف على جسر وستمنستر في الصباح الباكر – وقد افترضت لنفسي دائماً انه كان واقفاً عند الجانب المحاذي لساعة بيك بن ، فلو كان في غير ذلك الموضع لكانت الشمس في عينيـه – ثم غاص في حالة من الصفاء العميق ، في نوع من السكون البوذي ، فلم يجـد أي عناء في ان يجد الكلمة الصحيحة بالضبط للتعبير عن حسه بالفزع: « انه منظر

« نفاذ » بروعته وجلاله » – لم نفكر في الروعة كشيء نفاذ ؟

والواقع ان العربة نقلتهما عبر الجسر بكثير من الطقطقة ، وانتقلا لحظة من الزمن من وسط بنايات شارع فكتوريا القبيحة المنظر – والتي كان لها اسم آخر في تلك الأيام – الى الجسر العظيم . كانت ايام يوليو ، وخلال ساعتين من الزمن كانت الشمس ستغدو حارة لا تحتمل ، اما وقت مرورهما فكان الهواء لا يزال بارداً ومنعشاً – ومرة أخرى نجد الشعور بالتناقض . كانا ذاهبـين الى فرنسا ، وهي بلدٌ أحبه وردزويرث ، وكانت الرحلة من لندن إلى « كاليه » في تلك الأيام متعبة وخطرة توازي رحلة بالقطار عبر منغوليـا الخارجية في الوقت الحاضر. كان وردزيورث في روح معنوية عاليـــة من قبل ، ثم جاءت رؤيته المدينة في الصباح الباكر فكثفت عنده ذلك الحال . لكن ، ما الذي مكّن له جمع هذا في مقطوعة واحدة – أهي معرفة ان ذلك النهار سيكون حاراً ، وان العربة ، بعد دقائق معدودات ، ستدخل ثانية إلى ما بين البيوت المعتمة في شارع « وستمنستر بريدج » وهي منطقة اكواخ حقيرة ، أم فـوق هذا كله ، تلك المشاعر التي يحسها الانسان أول شروعه في رحلة ؟ ربما كان يمكنه ان يصفها في رواية ، أما أن يكتشفها في قصيدة ، فهـذا امر أوجب عليه ان يلمح صورة شيء متحرك ، وهكذا يقف الشاعر فوق جسر وستمنستر ويتأمل :

ان المدينة ترتدي الآن أشبه بحلة ،
جمال الصباح ، هادئا ، عاريا ...

هذا بينما كانت العربة في واقع الحال تطقطق بصخب .

واثناء قراءتنا للقصيدة تتولد في ذهننا فكرة نهر ذي جلال (وفي هـذه المرحلة من القصيدة لا يكون لدينا شيء اكثر من هذا) ، ثم نضيف اليـه سفناً ، قباباً ، حصوناً ، ومسارح وهياكل ، ثم يضيف بيتُ الشعر « وكلهـا تسطـع متلألئة في الهواء الصافي الذي لا دخان فيه » نوعـاً من الاشعاع الى

الصورة الذهنية المتولدة . ثم يأتي التناقض :

لم تنحدر الشمس البتة بمثل هذا الجمال
في جلالها الأبدي ، ولا الوادي ، ولا الصخرة ، ولا التل . .

والطبيعة السلبية للعبارة (لم تنحدر الشمس . . .) لا تهم ، وكل ما تفعله هو تذكيرنا بالوديان والجبال . وفي الشطر الثاني نعود مرة أخرى لنقف على جسر وستمنستر ، لتعميق الشعور بالطمأنينة والسكون أكثر فأكثر .

لم أرَ ، ولم أحس هدوءاً عميقاً كهذا .
النهر ينساب بارادته الحلوة
يا الهي الحنون ، حتى البيوت تبدو هاجعة . . .

وليس للنهر إرادة بطبيعة الحال ، ولكن بعد ان أتى وردزورث بالهدوء العميق ، نجده يلفت الانتباه إلى النهر . وتوحي « حسب إرادته الحلوة » بعدم المسؤولية ، وبالتحرر من القلق ، فالنهرهنا كطالب مدرسة في الاجازة . أما هتاف الشاعر « يا إلهي الحنون » فهي خطأ منه لو جاءت قبل هذا الموضع في القصيدة ، أما حيث أنزلها فعلا فقد جاء فيها إشباع له كما انطوت على تعبير عن احساس القارىء ايضاً . . فالهدوء والسكون تترك حتى تطغى وتفيض على الضفتين للحظة ، ولو لحظة واحدة ، ما دامت الكلمات اللاحقة تشير الى هجوع البيوت . ولا يشكل البيت الأخير :

« وذلك القلب الجبار ، كله يضطجع ساكناً »

بيتاً ناجحا عند مقارنته ببقية أبيات القصيدة ، أما إذا أخذ لوحده فانه متفجر نوعا ما ، ففيه اكثر مما ينبغي قليلا من ارتفاع الصوت ، من شعور أرض الأمل والمجد . لكنه هنا ايضا يجلب عنصر التناقض ، وأعني فكرة كيف ستغدو لندن في النهار بعد ذلك الوقت ، ذات ضجة وصخب .

ان ما فعله وردزورث في مقطوعته ذات الأربعة عشر بيتا هو توليد حال يئس في حالوته حين قال « لقد غمرتني السعادة وبمقدوري إسعاد

الآخرين » . انها أصلا : معاناة التأمل الديني . ونحن نلاحظ ان القصيدة تكتسب معنى اشمل وأعمق في نفوسنا بعد ان نقرأها عدة مرات . فتأثيرها يبعث الخدر حتماً ، اذ يعرف القارىء بيت الشعر الذي سيلي ، ويتعبه كجرعة من الخمر . ويستخدم جويس مثل هذا التكنيك في واحدة من اشهر فقرات « صورة فنان كشاب صغير » . وهي الفقرة التي يخوض فيها ستيفن البحر في يوم راكد . والمفتاح هنا نجده في الجملة التي تتحدث عن حشيش البحر : « يا له من زمردي وأسود وأرجواني وزيتوني ، يتحرك تحت التيار فيتمايل ويدور . كان ماء الغدير أسود يسير في اندفاع موصول ، وقد عكس صورة السحب المندفعة في الأعالي . وكانت السحب تتدافع فوقه بسكون ، وبسكون كان ماء البحر يتشابك معه وهو مندفع تحته ، وكان الهواء الساخن ساكناً . . . » والتأثير هنا يبعث على الخدر ايضا كالتلويح بشيء لماع جيئة وذهاباً امام عيني انسان . وتستمر الفقرة — وهي أطول مما يسمح باقتباسها — في استثارة الصور والأصوات عند الشاطىء — « انه منبسط من الهواء الوحشي ، والمياه الكدرة ، واصداف البحر ، وتشابك امواجه ، ونور الشمس الأبيض المحتجب ، وصور مجموعة من الصبيان والبنات في ثياب زاهية خفيفة ، مع أصوات طفولية لصبيان وبنات في الهواء » . ان ذكر البنات هنا يخلق عنصراً ثانياً في الاستثارة ، هو عنصر الجنس . (فالأطفال اولاً واخيراً هم من الصبيان والبنات) . وفي ما سبق من الرواية يعرض لنا الكاتب أصناف العذاب الجنسي ايام مراهقة ستيفن ، وهكذا فان ذكر الفتيات هنا يحمل اكثر من نغمة توافقية . وفي الفقرة التالية ينظر ستيفن الى فتاة — من المفروض أنها في الثانية أو الثالثة عشرة — واقفة تتطلع الى البحر « لقد بدت مثل شخص حوّله السحر الى ما هو أشبه بطائر بحري فيه غرابة وجمال » . ولكن عنصر الجنس موجود هنا وإن جعل صامتاً : « وكانت ساقاها العاريتان الرفيعتان رقيقتين كساقي رخمة ، وكانتا خاليتين من النمش الا حيث ترك حشيش البحر اثراً زمردياً على لحمها . وكان فخذاها أكثر امتلاء وفي

لون العاج ، وقد جرّدتها حتى الوركين حيث بانت حواشي سروالها البيضاء كريش الزغب الأبيض الناعم . أما تنورتها الزرقاء المصفّفة فقد التفت حول خصرها بإحكام كما جعلتها على هيئة ذنب حمامة خلف ظهرها . كان صدرها كصدر عصفور ، ناعماً، وضيقاً ... » كان لدى جويس شذوذ جنسي يبرز في تعشقه السراويل، فمن الطبيعي ان يثير منظر فتاة في سروالها اللاصق بخصرها شهوة في نفسه . وهكذا فان شهوته تستثار . لكنها تترك لتندغم مع عناصر الصورة ، الأخرى : الشعور بالأمن والحبور في الطبيعة « مثل ملح البارود الذي يترك ليحترق في الفضاء ، فيفقد طاقته التفجيرية . »

اما آخر الفقرة فهو يستخدم الجهاز الذي سبق ان اشرنا اليه عند وردزويرث.

« ان أول صوت رقيق صدر عن الماء المتحرك بلطف فبدّد ذلك الصمت ، لهو خفيض ورقيق وهامس . انه خفي كصوت أجراس النوم ، هنا وهناك ، هنا وهناك : وتراقصت شعلة ضعيفة على وجنتها .

— يا إلهي في السماء ! صرخت روح ستيفن ، في دفق من الفرح الغامر . »

ومن الجدير بالملاحظة ان الفقرة المشار إليها لا يمكن وصفها كما لو اقتبست بكاملها . وفي بعض الأحيان لا يكون انتزاع فقرة او اكثر من كتاب مؤثراً في تغيير معناها عما هدف اليه الروائي ذو العواطف الأنثوية الرقيقة . خذ مثلاً «كان وحيداً وفتياً ولعوباً وقاسي القلب ... » ان هذا لا يهم كثيراً ، يمكن فصلها عن روح الفقرة ، ولكن الأثر المخدر يجعلها غير مهمة . ونحن لا نتوقف عند وسط مقطوعة جسر وستمنستر لنفكر في ان « لماع ومتلألىء » تحملان نفس المعنى ، أو نشير الى ان « وأصغيت دون حركة وفي سكون » في قصيدة « حصّادة متفرّدة » لهي حالة أخرى من التمتمة .

لقد اقتبست هذه الفقرة من جويس لأن المرء يستطيع ان يدرس فيها الممل الشعري بوضوح اكثر منه في معظم القصائد . فهي كالموسيقى (وكان جويس موسيقياً) تهدف الى جعل احاسيس المرء تتمايل تمايل حيّة على نغمات شبابة

الحاوي ، كما تمزج العواطف بحذق الطباخ الماهر حين يمزج عناصر الطبق . ان قدراً كبيراً من الشعر في العالم يهدف الى إثارة الشعور بالأمن ، الاستقرار في الطبيعة مثل : قصيدة كيتس « ترنيمة الى عندليب » ومقطوعة « نجم لماع » ، وكثير من شعر كولريدج وكوبر وسوينبيرن وتينيسون وفيرلين وبودلير . لكن التكنيك المخدر يستطيع استثارة حالات نفسية أخرى . فجداول ويتمن الأسماء والأماكن تخلق شعوراً بالحماس، وبحب الحياة ، وقصيدة الجسر لهارت كرين تكتشف شيئاً من التعقيد الهائل في اميريكا ، وبعض قصائد بريشت ومايا كوفسكي تهدف الى خلق شعور صاخب كموسيقى الجاز ، وقريب من السكر . والنقطة التي يجدر بنا ملاحظتها هي ان الشعر يحاول ان ينقل ما يتخذه موضوعاً له ، الى الخارج ، الى اكبر من انساني ، سواء كان ذلك الموضوع هو جسر بروكلين أو الرياح الغربية .

ولكن أحد الامور الشديدة الأهمية التي تسترعي انتباهنا هي ان قطب الرحى في الشعر هو التناقض ، أي تغيّر الحالة الذهنية . فهو يهدف الى خلق نوع من خيال الظل في العقل ، فيه تغير الأشكال مظهرها بالسهولة التي تفعل بها ذلك في حلم . إذا فركت جفنيك بأصابعك ، ثم حدقت إلى مصدر ضوء وعيناك مغلقتان فأن بقعاً كبيرة من اللون ستغير اشكالها، وإذا أعملت خيالك فيها فأنها تتحول الى أي شيء تريده أنت تقريباً . والشعر يهدف الى مثل هذا التأثير ، وكذلك تفعل الموسيقى . والجزء الأخير من ملحمة « الأرض اليباب » « ماذا قال الرعد » — مثل فريد في وضوحه ، لأنه يستخدم عدداً كبيراً من الخيالات والحالات الذهنية في تعاقب سريع :

بعد ضوء المشعل الأحمر على الوجوه الناضحة بالعرق
بعد السكون المتجلد في الحدائق ...

وبعد الفقرة الطويلة المشهورة التي تستثير صحراء ظمأى :

« قم جبل ميت ذو اسنان مشرشرة لا تبصق »

يغدو الشعر سلسلة من الأوهام المتعاقبة :

من هي هذه الحشود المتدفقة بقلانسها
على السهول اللانهائية وهي تتعثر في
الأرض المشققة
يحيطها الأفق المسطح ...
الذي يرتفع الى ذروة سريالية :
امرأة ربطت شعرها الطويل الأسود باحكام
ونفخت موسيقى هامسة على تلك الأوتار ،
وخفافيش لها وجوه اطفال في الضوء البنفسجي
صفرتْ ورفرفت بأجنحتها
وحبت ورؤوسها الى اسفل على جدار مسوّد ،
وبصورة معكوسة في الهواء كانت قلاع
تدق اجراس الذكرى التي ضبطت ساعات الزمن
واصواتٌ تغني من آبار خاوية وأخرى لا ماء فيها

بعد كل هذا الاستدعاء للجفاف والخواء يأتي هبوب العاصفة ، فيـــترك نفس الأثر العاطفي الذي تتركه عاصفة برقية بعد اسابيع من الجفاف :

ديك وحيد وقف على أعلى شجرة
كو كو ري كو كو كوري كو
في لمة برق . ثم هبطت دفقة رطبة
جالبة المطر .

وتثير هذه الفقرة قضية أخرى : فالديك هنا هو الديك الذي صاح عندما أنكر بطرس سيده المسيح ، والصور المسيحية فيا سبق من ابيات القصيدة تبين ذلك بوضوح . والمطر هنـا ذو علاقة بمجيء المسيح . وقد كان اليـــوت في بواكير شعره معادياً للمسيحية بصورة لا تقبل التسوية . ومع ذلك فان « الأرض

اليباب » لا تمثل ارتداداً وتحولاً فكرياً لديه . قال ليسلي ستيفن عن ارتـــداد « جيبون » انه « كان يؤمن بالعقيدة الكاثوليكية كما قد يؤمن بصحة وثيقـة مشكوك في أمرها » ، ولا يمكن قول مثل هذا عن إليوت بصورة من الصور . ذلك ان ما اكتشفه الرجل هو : في هذا المزج الطبخي للافكار والمشاعر التي تؤلف الشعر ، تكون المسيحية عنصراً غنياً ، بفكرتها عن رجـل يموت فوق صليب من أجل خطايا البشر . ان هذه العبارة نفسها لهي صورة شعرية . انهـا تهدف في ظاهرها الى حالة « الإنسان » . وفي « سويني بين العنادل » ، يتـّخـذ « أغا ممنون » كرمز للشقاء الانساني والموت ، وتستخدم خدعة التناقض على اكفأ وجه . فالموضوع هو : رجل عصابات على وشك ان يقتـــل احدى المخبرات .

فيا المضيف مع شخص مجهول الهوية
يتحدث عند باب مشقوق
كانت العنادل تغني
قرب دير القلب الأقدس
لقد غنّت في داخل الغابة الدموية
عندما رفع آغا ممنون صوته صارخاً
وترك نخالتها السائلة (دمها)تسقط
فتلطـّخ الضريح الجامد المُدنـّس

وسواء كان رمز الشقاء الانساني هو آغا ممنون او المسيح ، لا يهم ذلـك . فالشاعر يهتم بالرموز التي تستطيع استدعاء أحاسيس معينة ، مثـل مجرد اسم « الأم المقدسة » الذي استطاع ان يلقي راما كريشنا في نوبة غيبوبة . والكلمة نفسها تغدو زناداً في يدي استاذ التأمل الديني ، فتفك العقل من ضيقه ، مولدة تثبيت الوعي .

لاحظ نقطة اخرى في الامثلة السابقـة — وهي واضحة على الخصوص في

مقطوعة جسر وستمنستر وفي فقرة جويس عن الماء . فالشعر يجعلنا « نبطىء » . انه كما لو كنت انا مسرعاً ، الهث مندفعاً ، فجاء من قال لي : « قف ، خفف من سرعتك . خذ نفساً للحظة » . والفارق الاساسي بين الشعر والنثر ليس قضية الشكل بقدر ما هو المحتوى . فالنثر على الدوام مسرعٌ ليبلغ مكاناً ما ، إمـــا رواية قصة أو الاستمرار في نقاش . أما حين تقرأ قصيدة ، حتى لو كانت من الشعر الحر الذي لا يمكن تمييزه عن النثر – فانك ، بصورة اوتوماتيكية ، تخفف من سرعة نشاطك العقلي الى وتيرة تعرف ان بمقدورها وحدها ان تُخَلّفَ اثراً إذا كان العقل مسترخياً .

وهذا اساس نقطة حيوية أخرى في المماثاة الصوفية . ذلك ان لتلك المماثاة اثراً مباشراً على الانسان ، فهي تبدي له الحقيقة وكأنه ينظر اليها من خـلال عدسة مجهر . (وتترك العقاقير المخدرة مثل هـذا الأثر بخلاف الماريجوانا التي تجعل الزمن لا يتحرك .)

ويتعلق هذا بالملاحظات التي أبديتها سابقـاً بخصوص « الشعور وقت الأجازة » . الانسان حيوان هادف ، « فهو مُسرع الى الأمام على الدوام » . وكلما زادت سرعتك ، زاد ميلك الى تجاهل محيطك ، شأنك في ذلك شأنك حين تقرأ كتاباً بسرعة . إذ ذاك تكون ميالاً للقفز عن كلمة بعد كلمة . وحتى الادراك « الطبيعي » يعمل على هذا الأساس . فمعظم الناس يقرأون .

Paris
in the
the
Spring

وكأنها « **Paris in the Spring** » .
لأن النظر يثب فوق الكلمات . ان حاسة استيعاب الحقيقة وانت مسرع قد كلّفت الجنس البشري قدراً كبيراً من الجهد حتى اكتسبها ، فليست شيئاً

ما يمكننا الاستغناء عنه . ولكنه على نفس القدر من الاهمية ان ندرّب الحواس على أن تبطىء حين لا تكون هناك حاجة للسرعة ، أي تكبح السير المتعجل قُدُماً . لماذا يعجز منظر جميل عن ان يثيرنا في كثير من الأحيـــان بينما تمس صورة زيتية لنفس ذلك المنظر ، حاسة تذوّق الجمال عندنا فوراً ؟ لأننا نبطىء من سير حواسنا ، بصورة اتوماتيكية ، من اجل النظر الى الصورة . فـلو استطعنا تعلم نفس هذه الحيلة حين ننظر إلى جمال الطبيعة – او الى اي شيء – لكان ذلك خطوة كبرى على الطريق نحو السيطرة على الحاسة الصوفيـة عندنا .

وهذا اعتراف مهم في محاولة تحديد « العمل الذهني » الذي تتولد عنه المماثاة الصوفية . انظر إلى عقرب الثواني في ساعتك . ستجده يتحرك دون صعوبة . ولكن انظر الآن الى عقرب الدقائق . انت تعرف انه يتحرك .. ولكنه لا يبدو متحركاً . حاول ان تحدّق في عقرب الدقائق لأكبر ساعة حائط لديـك في المنزل . وبجهود ضئيل يمكن لك ان ترى فعلاً حركته ، لكن عليك ان تركّز جيداً . وإذا كنت موزّع التفكير ، أو تفكر في شيء غيره ، فلن يكون بمقدورك ان تلاحظ الحركة .

وهذا يعلّمنا شيئاً مهماً عن الوعي : إنه يقفز . ونادراً ما ينصبّ على شيء لأكثر من دقيقة او اثنتين .

وهذه نقيصة خطيرة . فلو كان لديك ساعة يتغير من سرعته كل بضع ثوان ، بل حتى يقف من وقت لآخر ، فانك توافق معي على انه سوف يعطيك انطباعاً مشوّهاً جداً عن سمفونيات بتهوفن . لكن هذا تماماً ما تفعله حواسك بالنسبة الى العالم .

فعند شاعر مثل وردزورث ، يتأمل تيرل مير وهو على سفوح هيل فيلين ، أو يأخذ شعاعاً قمرياً ساقطاً على ويندل مير ، فأن الحواس تنتظم في عملهـا

فجأة . وبدلاً من القفز والوثوب ، والانتقال من شيء إلى آخر ، ثم الجمود كلية في صورة ومضة استبطان ، فان تلك الحواس تسجل بأمانــــة وباستمرار كل صوت ، وكل منظر ، وكل نسمة ريح . ان الوعي يغدو متباطئاً ومُركّزاً .

فاذا ما استطعت ان ترى حركة عقرب الدقائق في ساعة حائـــط ، فما الذي يمنعك من تدريب حواسك ان تبطىء سيرها حـــين تنظر الى شجرة أو بركة صغيرة !!

٣

علاقية الوعي

إن مشكلة الانسان السيكولوجية الأساسية هي ميل وعيـــه الى التخثر والتجمد . وعندما نظر وردزورث الى نهر التيمز من فوق جسر وستمنستر ، أو الى النرجس البري بجانب كراسمير ، كان وعيه حراً وذا سيولة بعض الشيء ، فهو كالماء الجاري تحت اشعة الشمس . وحين يكون المرء في مثل هـــذه الحالة الفارغة من الوقت ، فان وعيه يتكثف ، يصبح هلامياً ، ثم يتحول في النهاية الى نوع من الطين اللزج .

وفي مثل هذه الحالة الاخـــيرة من التخثر يمكن لكلمة واحـــدة ، او لنسمة رائحة ، او نغمة من لحن — ان تطلق لدى المرء ، وبصورة فجائية ، حالة من الفرح — مثل طعم الليمون المغموس في الشاي وما فعله في بروست . لماذا ؟ أتراني لو كنت جالساً في غرفة ، منشغلاً متعباً ، وأخذ المطر ينقر على النافذة ، فهل يولد في نفسي ذلك النقر ومضة من السرور ؟ من السهل ان ندرك السبب ، فيما يتعلق بالحالة الثانية ، لقد تقلص شيء ضمن حدود الغرفة . كنت أعلم ان هناك عالماً بأكمله في الخارج ، ولكنه مجرد فكرة ، تصوّر ، وحين أخذ

المطر ينقر على النوافذ ، اصبحت الفكرة السابقة حقيقية ، أي أصبحت واقعاً. فأنا في الداخل ، دافىء ، وثيابي جافة ، وهناك في الخارج ، يتساقط المطر على السطوح ، على اوراق الاشجار ، وعلى العشب في الحقول . وهذا يعني ، ان المطر حافزٌ سلبي ، يقع عند « هامش سانت نيوت » الذي اشرت اليــه من قبل .

عندما كنت أجلس في الغرفة ، لم اكن أعي شيئاً غير الغرفة نفسها ، كان هناك شكل من « الفردانية » يلف وعيي . أما حين بدأ المطر ينهمر ، فقــد أصبحت كما لو انني اتواجد في مكانين مختلفين في وقت واحد : هنا في داخـــل الغرفة ، وهناك في الخارج تحت المطر . لقد اكتسب وعيي طبيعة مزدوجة .. إذن يمكنني القول إنني اثناء ما كنت في الغرفــة ، كنت في حالة من الوعي المفرد ، وحين بدأ المطر ينهمر ، أصبحت فجأة في حالة وعي مزدوج .

ويوضح مفهوم الوعي المزدوج هذا الكثير عن الشعر . لماذا يستمتع الأطفال عند استماعهم الى قصص الجنيّات ، وهم يجلسون حول النار ليلة عيد الميلاد ؟ ولا يستمتعون بمثل هذه القصص وهم جالسون في مستودع غـــلال منعزل ، يستمعون الى صوت الريح؟ ان سبب ذلك هو شعورهم بالدفء والأمن. لكن الدفء والأمن أمران مسلّم بهما ،فالاطفال إذاً في وعي مفرد. أما قصص الجنيات مع فكرة وجود الريح والثلج في الخارج ، فانها تولد وعياً مزدوجــاً لديهم .

ومرة أخرى ، لماذا يكون بدء اجازة شيئاً ساراً على الدوام ؟ لأنني ، إذا جاز القول ، أكون في مكانين مختلفين في وقت واحـــد . فبوسعي ان أتذكر بيتي الذي تركته وحياتي اليومية التي كنت أمارسها ، بوضوح تام ، فيما أنا الآن وسط مشهد جديد . ان هناك ادراكاً مفاجئاً بان العالم واسع وجميـــل جداً ، وان هذه الحقيقة كانت قد احتجبت تماماً عن وعيي من جراء تأثير العادة . نعم سوف أمتع نفسي في وقت لاحق من أيام العطلة ، غير أني

اكون قد نسيت بيتي اذ ذاك ؛ ومن ثم فإنه مهما كان شاطىء البحر جميلاً وممتعاً، فانني اكون قد عدت الى وعيي المفرد .

وانه لشيء ممتع ان نعلم ان الوعي المزدوج كثيراً ما يحدث . إما لغير سبب معين (كما في حانوت الشاي عند بيتس) أو لآخر لا يمكن التنبؤ به أبداً (مثل تذكر بروست لطفولته بسبب تذوقه سنح الليمون) . وكلمـــا ظهر الوعي المزدوج ، شعر المرء بسعادة مكثفة وايجابية . فلو حدث ذلك وانت تنظر الى حبة رمل ، فسوف ترى العالم كله فيها . ولو حدث ذلك وانت تنظر الى جثة متعفنة ، فانك ستشعر بسعادة طاغية ، وتبدو الجثة ، بطريقة أو بأخرى ، شيئاً حسناً فعلاً وواقعاً. وهذا ما يفسر تلك القطعة الغريبة من محاورة كيرولوف وستافروجين :

« هل رأيت ورقة نبات — ورقة نبات من شجرة ؟
« نعم »

لقــد رأيت واحدة منذ لحظات ، وكانت صفراء ، ضاربــة الى الخضرة ، ذابلة الاطراف ، وقد ذرتها الرياح . عندما كنت طفلاً صغيراً ، كنت اغمض عيني في الشتاء وأتخيل ورقة نبات خضراء ، بها ضلوع ، والشمس تشع ... »

— « ما هذا هل هذه قصة رمزية ؟ »

— « كلا ، لماذا ؟ انها ليست قصة رمزية — انها ورقة نبات ، ورقة نبــات فقط . ان ورقة النبات شيء حسن . ان كل شيء حسن . »

— « كل شيء ؟ »

— « كل شيء . ان الانسان غير سعيد لأنه يجهل أنه سعيد ... أمـــا من يكتشف ذلك فسيصبح سعيداً ، على الفور ... »

— « وماذا عن الانسان الذي يموت جوعاً ، والآخر الذي يؤذي فتـــاة ويغتصبها ، هل هو حسن أيضاً ؟ »

— « نعم ، إنهم لكذلك . وحتى الانسان الذي يقتل نفسه من أجل طفل ،

فهو حسن ايضاً . كل شيء حسن . »

– « متى اكتشفت انك على مثل هذه السعادة ؟ »

– « كنت أسير في الغرفة . أوقفت الساعة عن العمل ... وكانت الثالثة الا عشرين دقيقة . »

كان دستويفسكي يعلم ان الوعي المزدوج يأتي على شكل ومضات ، ولكنه جعل منه ، بصورة أو بأخرى ، حالة دائمة لدى كيريلوف ، من أجل الرواية .

والآن ، دعني أبسط ، على سبيل المعارضة ، أنني لا أرى سبباً خاصاً يمنع الوعي من تجاوز مرحلة الازدواجية . فالوعي المتعدد يجب ان يصبح ممكناً . وكل من جرب الوعي المزدوج بصورة متكررة ، لا بد وان يتذكر ذلك التوتر الذي يسببه هذا الوعي ، عند رغبة صاحبه في العودة – بعد اعادة شحن نفسه – الى حالة الوعي الفردي ، الذهنية . فلقد ينسف الوعي المتعدد وصماماتنا ، مثلما نسفت الرؤيا الالهية صمامات راما كريشنا . (وما فكرة وفاة راما كريشنا بسبب اصابته بالسرطان وهو في سن الخمسين الا فكرة مقلقة .) هذا ويتم جميع عملنا الانساني ونحن في حالة من الوعي المفرد ، وهذا ما يجب ان يكون . صحيح انني استطيع تقطيع الحطب ، وحفر البستان ، واستبدال بوجيات سيارتي وانا في وعيي المزدوج . انما يكون ذلك مضيعة للوقت . فالوعي المزدوج مثله مثل رؤية قمة جبل .. انه يدلني على الطريق . اما من أجل ان اواصل تقدمي ، فانه يجب ان اهبط الى الوادي . فرؤية قمة الجبل تحدد هدفاً مهماً جداً – وعلى الأخص إذا كنت لا أحمل بوصلة . أما إذا لم اتجاوز تلك الرؤية وبقيت عندها ، فلن يتم عمل شيء .

ويمكن استخدام فكرة الوعي المزدوج كنقطة انطلاق ناجحة لشرح اصعب واهم المفاهيم الجزئية عن « ظاهرة التصوف » التي نبحثها ، أي علاقية الوعي . ففي الشؤون اليومية تكاد كلمة « حقيقي » تكون مرادفة لكلمة « حميم » . ونحن نقول « بعيد عن مدى النظر » ، « بعيد عن الذهن » . وحين ارادت

كليوباترة في رواية برنارد شو أن تقنع يوليوس قيصر أنها موجودة حقيقة وواقعاً ، وخزته بدبوس . ومن هذا القبيل أنني حين اجلس في هذه الغرفة ، تكون الاشياء المحيطة بي ، اشياء حقيقية بكل وضوح . وكذلك اطفالي – لأنني ها انا أسمعهم يتشاجرون في الطابق العلوي . وإذا ما نظرت عبر النافذة ، فأنا استطيع ان ارى الحديقة . وهذا شيء حقيقي عندي ، لكنه ليس حقيقياً بقدر ما يكون كذلك في فصل الصيف حين أغاير ما بين الجلوس الى المنضدة للكتابة وبين قط حشيش المرج . وخلف البحر الذي يعبره نظري من خلال النافذة ، هناك اراض اخرى ، مثل نيويورك ، التي هي على بعد ثلاثة آلاف ميل تقريباً . وقد زرت نيويورك قبل بضعة شهور ، وتحدثت مع وكيل اعمالي فيها على التلفون البارحة فقط . ومع هذا فأنا لا استطيع الآن ان ازعم ان نيويورك شيء حقيقي بالنسبة الي . أما قبل بضعة ايام وفيما كنت على الشاطىء ، فقد شممت نوعاً من الرائحة ذكرني برائحة مترو نيويورك ، ولبضع ثوان ، كنت بالفعل في محطة جراند سنترال هناك .

ويبدو واضحاً أننا نمتلك نوعين من الذاكرة ، فاذا شئت ان اتذكر رقم تلفون ، او اسم شخصية في كتاب ما ، فقد لا أحتاج الا لحظة ، ثم تتدفع الاجابة قافزة من الرابوط . ذلك ان عمل الرابوط هو اختزان « المعلومات » تماماً كما ان عمل قيم المكتبة هو خزن الكتب وتنظيمها . وانا لا اريد معلومات اكثر مما ينبغي ، في ذهني ، في أي وقت . فاذا ما كنت مرهقاً ، أو أعاني حمى خفيفة ، فان المعلومات التي جمعتها عن بضع الساعات السابقة الأخيرة ، تظل تسبح في ذهني .. فتمنعني من النوم ، أو التفكير بوضوح . ذلك ان المعلومات ، شأنها شأن الكتب ، من الخير ان يحتفظ بها المرء على رف وتظل هناك حتى يحتاجها ، وإلا اصبح المكان مشوشاً إذا ما انتثرت في كل جانب منه .

والآن ، علي ان اتحدث عن ذاكرتي الأخرى . وهذه وظيفة تعدل وظيفة

الذاكرة الأولى في أهميتها . فهي قادرة على ان تستدعي حقيقة الأشياء . ان كل انسان يرى عدداً كبيراً من الامكنة والاشخاص اثناء حياته ، فاذا مـــا بقوا جميعاً في ذاكرته ، وعلى نفس المستوى من الحقيقية ، فستكون النتيجة فوضى وتشوشاً اكثر من تلك الفوضى التي تنتج عن « بقاء المعلومات » تسبح في الذهن بدون استقرار .. وهذا صحيح تماماً بالنسبة للأشخاص . فبينما اكون فعـــلا أتحدث مع شخص ما فانه يظل للناس الآخرين نصيب من الاهتمام في انتباهي ، الا انه ما لم تكن اهتماماتهم ذات علاقة وارتباط باهتماماتي ، فانني لا اسمح لذلك القدر من الانتباه ان يستمر طويلا بعـد ان يذهب أصحابه . وإذا ما فعلت ، فان حياتي سرعان ما تغدو مليئة بالآخرين وشؤونهم حتى لا يعود لديّ وقت للعناية بشؤوني الخاصة . وقد وصف وليم جيمس هذه النزعة لتجاهل حقيقية حيوات الاشخاص الآخرين في مقاله الكلاسيكي المعروف
OnA Certain Blindness Human Beings . بيد أن هذا العمى هــــو ميزة حسنة اكثر منه نقيصة . نعم ، انه قـــد يعني ، تجوّزاً ، أنني عرضة لمزاولة القسوة عن لا وعي او بسبب الاهمال ؛ غير انـــه بدون ذلك العمى لا يمكن انجاز اي عمل في هذا العالم ، ومن ثم نبقى حتى الآن لا زلنا نسكن الكهوف — ويغدو ظهور افلاطون او نيوتن شيئاً مستحيلا . وفي مجتمعنا الحالي سريعاً ما يصاب الشخص الذي يهتم بحقيقة الناس الاخرين اكثر مما ينبغي ، بانهيار عقلي . فاذا كنتُ على شقاق عنيف مع شخص ما ، لأنه اوقف سيارته امام مدخـــل مرآب سيارتي ، فانني أعجز عن التفكير تفكيراً جدياً الى ان يتم إقصاء ذلك الشقاق وطرحه الى مكان خلفي من ذهني . من المهم ان اتوقف عن مراجعـــة الجدل الذي قام بيني وبينه في ذهني والتفكير في جميع ما كان يجب علي ان اقوله له . و كلما زاد نضجي وزاد تحكمي في نفسي ، سهل علي نفي « حقيقية الرجل » الذي تخاصمت معه . والواقع ان رابوطي سيفعل هذا النفي لحسابي ، ولو لم أبذل أنا اي مجهود .

غير ان العملية العكسية اصعب من سابقتها بكثير . فأنا لا استطيع « خلق » حقيقة الأشياء بنفس السهولة التي يمكنني بها نفي حقيقيتها . وقـد يستطيع صنع الليمون المغموس في الشاي ان يقوم بالخدعة ، وقد لا يستطيع . اذ يبدو أنه : دون النظر إلى قدر الجهد الذي أبذله لتجسيد محطة « جراند سنترال » في ذهني ، فان كل ما احصل عليه من ذلك المجهود هو ضرب من نسخة كربونية معتمة لها ، قطعة من عجينة مجوهرات اصطناعية ، من الواضح تماماً انها ليست هي الحقيقية .

وفي قصة راسيلاس المعروفة يجعل الدكتور جونسون أميره يتذمر ويشكو من ذلك الوادي الكامل السعادة الذي يعيشون فيه جميعاً ، حـــين يضع على لسانه : « انا لا اكتشف في نفسي قدرة على الفهم ليست مصممة بسروالهـــا اللائق ، ومع هذا لا تشعر نفسي بالسرور . ان في الانسان على التأكيـــد حاسة خامدة لا يستطيع هذا المكان ان يمنحها غبطة وسروراً ، أو لديه بعض الرغبات البعيدة عن الحواس ، والتي يتوجب إشباعها قبل ان نبلغ درجة الشعور بسعادتنا . » ولقد خبرنا جميعاً مثل هذا الإحساس : موقف يجب ان نكون فيـــه في اقصى نشوة السعادة ، ومع هذا لا نشعر بشيء . وقد اطلقت على ما سماه جونسون « حاسة خامدة » ، او « قدرة منفصلة عن العقل » اسم « القدرة س » . وما القدرة س هذه ، طبعاً ، سوى القدرة على حفز الوعي المزدوج . فالذي كان يعوق الأمير راسيلاس عن التمتع بواديه السعيد هو وعيه المفرد .

والآن ، بوسعنا ان نعتبر العقل البشري يمتلك قدرة كامنة فيـه على خلق حقيقية الأمكنة الأخرى حتى تغدو واقعية تماماً ، كالأمكنة التي نكون فيهـا فعلا في تلك اللحظة . وهذا يعني ان الرأي المبتذل المعروف — في ان ما هـو هنا — الآن » هو الحقيقي فعلا ، هو رأي خاطىء .

دعني أحاول توضيح ذلك . إذا صوّرت الوعي على انه بحيرة فإن « هنا — الآن » تكون مثل حجر يُقذف فيها ، مولداً دوائر تنتشر باتجاه أطرافها .

وحسب ذلك الرأي المبتذل عن الوعي لا يمكن ان يكون هنالـــك إلا حجر واحد ومجموعة واحدة من الدوائر . أما عندما ذاق بروست سنح الليمون فقد كان هنالك فجأة حجران ، ومجموعتا دوائر. أفلا يعني هذا و كأن العقل يمتلك القدرة المرهفة على ان يكون في مكانين اثنين في نفس اللحظة !يبدو ان هذا يكذب قواعد المفهوم العام – فنحن نعرف ان الجسم يشغل حيزاً واحـداً في وقت واحد – ولكنه صحيح . فلدينا الحجة القاطعة على انه يمكن ان يحدث. ها هو المؤرخ أرنولد توينبي مثلا قد وصف في دراسته التاريخية المشهورة لحظات اصبحت فيها أحداث تاريخية معينة ، حقيقية " أمامه فجأة ، كما لو كان قد شهدها بالفعل . وها هو تشسترتون يقول : « نحن نقول شكراً عندما يناولنا شخص ما المملحة على المائدة ، إنما لا نعني شكره بالفعل . كذلك نقـــول « الأرض مستديرة » ، ولكننا لا نعنيها». وهذا صحيح . ولكن ملاحاً فضائياً يستطيع ان يقول « الأرض مستديرة » وهو في الفضاء : ويعني ذلك فعـــلا . وفي لحظات نادرة جداً يستطيع المؤرخ ان يتأمل حادثاً بعيداً في التاريخ ويخلق حقيقيته – أي يصدقه ، ويعني ما يقوله بشأنه .

والآن ، اذا تصوّرتَ الوعي على شكل بحيرة ، فمن الواضـــح ان تلك البحيرة إذا ما تجمدت ، اصبحت سميكة موحلة ، ومن ثم فـــان اثر الحجر المقذوف فيها سيكون أقل مما لو كان ماؤها رائقاً . وحين تكون متعباً ، فان الحوادث بالكاد تخلق دائرة في بحيرة وعيك . انت تسمع قطعة موسيقية تحرك عواطفك عادة ، ولكنك لا تتأثر . فالحجر قد وقع على هلام صلب تقريباً ، فلم يفعل اكثر من ان اختلج قليلا.ومن ناحية اخرى.. اذا كنتَ متنبهاً تمامـاً ومفعماً بالحيوية ، فان نفس تلك القطعة الموسيقية قـــد تولد موجة هائلة في بحيرتي ، أي تجربة عاطفية غامرة . « ان حسي بالحقيقية يمتد قـــدر امتداد الدوائر .» والواقع ، ان هذه الدوائر مهمة جداً حتى لنكاد نقول انها « هي » الوعي . وحين أقول ان قصيدة او تمريناً تأملياً دينياً يسبب تمدداً واتساعاً

في وعيي ، فانما أعني أن تلك القصيدة او التمرين يولـّد مثل هذه الدوائر .

ويؤدي بي هذا الى ما أميل الى الاعتقاد بأنه أهم حدْس توصلت اليه،وهو: علاقية الوعي .

قبل بضع سنوات قضيت اسبوعين التجول في سيارتي في شمال اسكتلندا كي أجمع مادة تساعدني في كتابة رواية . ولست من عشاق الإجازات الطويلة اكثر مما ينبغي ، إذ انني افتقد آنذاك كوني محاطاً بالكتب والاسطوانات . وعندما توقفنا عشية في بيجار ، كنت اشعر بنشوة خاصة عند التفكير في عودتنا الى انكلترا .. فقد افترضت انه لم يبق الا مئة ميل ثم نجتاز الحدود .

كان المطر قد ظل يتساقط طوال الليل ، إلا اننا عندمـــا بدأنا سفرنا في الصباح ، كانت الشمس طالعة ، وبدا كل شيء اخضر مبلـــلا . وبدأت أشعر بنفس الانتعاش الذي يجده المرء في الرحلات ، الحس بالرحابة والتفاؤل. ومررنا بنقطة تفتيش ، ورأيت اننا نبعد مسافة خمسين ميلا عن الحدود . وقد نظرت زوجتي الى الخريطة وتحققنا من ذلك. .اذن كنا قد زدنا في تقدير المسافة . وكان باستطاعتنا في الواقع ان نبلغ « بلاكبول » بسهولة حيث نقضي الليلة مـــع اصدقائنا .

ليس هنالك ألذّ عند المرء من تحققه أن شيئاً سيكلفه جهداً أقل مما كان يتوقع . فلقد زاد الاحساس بالرحابة لدي ، ووجدت نفسي في حالة من حالات « روعة ونشاط الحلم » اي شعرت بأنني اكثر تنبهاً مما انا في العادة . لقـــد تلاشى من وعيي جميع العناصر السلبية ـ الشكوك ، والمخاوف ، وحس "الاحتمالات الطارئة . وكانت حالتي آنذاك ، احدى الحالات الذهنية التي خبرتها وانا طفل ، وفي حفلة عيد الميلاد خاصة ، حيث أحسست وكأن العقل نفسه شجرة ميلاد تغمرها المصابيح الملونة .

كان ذلك الشعور شديداً وثابتاً ، فتسنى لي ان اتفحصه عن قرب . وفيما انا اقود سيارتي خلال مقاطعة البحيرات – التي اعرفها جيداً – احسست بقدرتي

على نحو ما ان أحس وجود البحيرات والتلال الواقعة خلف التلال على جانبي الطريق . لقد كنت وكأنني عنكبوت قد امتدت شبكتي إلى جميع الاتجاهات .

ولقد تفكرت في الأمر في وقت لاحق ، فأخذ يتكشف لي ما يترتب على ذلك الوعي الشبكاني . وكان هوسرل قد اشار اليه ، وقال إنه وعي مقصود ، وليس مجرد انعكاس سلبي عن الاشياء . ان علي ان اركز انتباهي على الاشياء كيما استطيع ان أعيها . بيد أن الأهم من ذلك هو كون الوعي بطبيعته علائقياً، له مثل الشبكة في الهيكل . وللأشياء معان وأهمية ، بقدر ترابطها مع اشياء اخرى . فاذا كنت أقرأ ، فيما انتباهي عالم يتنقل ، فانني أعجز عن « الجمع » والاستيعاب . وليس السبب في هذا أني توقفت عن تركيز انتباهي على الصفحة التي اقرأها . كلا ، وانما هو لأنني توقفت عن ادراك معاني الصفحات التي سبقتها، وعن اضافة معنى كل جملة جديدة الى ما وعيته واستوعبته من مثيلاتها السابقات . وفي حال قراءتي كتاباً معقداً ، أو معالجتي مشكلة في الرياضيات ، فان ميلي الى « اضاعة الخيط» أمر واضح تمام الوضوح . فما لم يبذل المرء مجهوداً كافياً « للربط » بين آخر مرحلة من المحاكمة وبين جميع ما سبقها ، ما اسرع ما تغدو المرحلة الأخيرة ولا معنى لها . ولو كنت أجلس في قطار يتحرك ، وأتطلع الى العالم الذي يمر به ذلك القطار ، تغيب عني ضرورة «ربط» الاشياء التي ابصرها في تلك اللحظة ، إلى خبرتي السابقة .. لماذا؟ لأنني انما افعل ذلك دون وعي مني في تلك الحال . وتبقى الحقيقة هي : ان « رؤية »الاشياء، وفهمها، والاستجابة لها – هي مسألة خلق روابط مع المناطق الخاملة في ذهني .

ولقد فطن هوسرل إلى دور « العلاقية » في الادراك العادي . فتبيّن أنني عندما انظر الى مكعب ، أراه « مكعباً » ، حتى ولو أنني لا أرى إلا جانبين أو ثلاثة منه . ذلك لأنه سبق لي ان خبرت المكعبات ، الكراسي : الكتب ،

الطيور ، اجهزة التليفون .. فباتت مجرد لمحة لأي من هذه الاشياء المختلفة كافية تماماً لجعلي أوفّر بقيّة حقيقيته من ذاكرتي ، فأعطيه دلالة خاصة .. أما إذا لمحت شيئاً بسرعة اكثر مما ينبغي وغير كافية لتزويده ببقية « حقيقيته » من الذاكرة ، فانني أعجز عن منحه تلك الدلالة، وإذ ذاك أقول: «لقد لمحت شيئاً، لكنني غير متأكد مما هو .»

والآن ، طبقْ هذه الفكرة على الطريقة التي نستوعب بها « المعاني » في الحياة اليومية ، وعند ذاك يتضح لديك جماع قضية الصوفية ، بصورة مفاجئة . فلكي نفهم شيئاً ، يكون علينا ان نقوم بالعمل الذهني الذي هو « ربطه » مع غيره من الاشياء . وكلما زادت تلك الأشياء التي اربطه بها ، زاد معناه لديّ .

ان كل جسم او شيء أنظره فيه خيوط غير مرئية تسير منه الى غيره . أنا الآن اتطلع الى ذلك الشيء المربع الذي يقابلني . والرجل الجالس بجانبي يقول : « حسناً ، حسناً ، ما هذا ؟ » فأجيب : « مجرد كتاب » فيعترض الرجل :

«مجرد كتاب ! يا للسماوات، ايها الرجل ! إذا لم اكن مخطئاً فهو تلك الطبعة الاسطورية من ديوان « القرصان » للشاعر بايرون المطبوعة في ميلانو سنة ١٨٢٠ !!»

وصديقي هذا كما يبدو مثقف مولع بالشاعر بايرون ، حتى لقد ظل يدرسه طول حياته . فما هو في نظري « مجرد كتاب » – والذي أحدّد هويته بكل بساطة من حيث ارتباطه بالكتب الأخرى المرصوصة على الرف – هو في نظره قطعة من التاريخ ، مجمله يضطرب من التأثر . لذا، يشكل ذلك الكتاب ، لديه ، بؤرة لشبكة واسعة من الدلالات ، ولذا أجده انفجر وكأنه شعلة من نار ، مبدياً تلك الشبكة الممتدة في كل اتجاه ، عند ذلك الرجل .

ان العقل يطلق الطاقة كما يشع المصباح الكهربائي النور . فحين اكون

خاملاً متبلداً تكون قدراتي منخفضة في مستواها ، فلا أدرك الا مساحة ضيقة من رقعة الشبكة . وبينما تكون الاشياء التي انظر اليها « هي » اشياء مهمة ، تكون عندي غير « مهمة جداً » . وفي تلك اللحظة يقع تحدٍ ما ، أزمة ما ، سبب ما يبعث السرور في نفسي . فيولّد دفقاً من الطاقة يبعثه مصدرها لدي . حينذاك تضاء رقعة أوسع من الشبكة في نفسي ، ومن ثم يكتسب اي شيء انظر اليه دفقاً من الأهمية والدلالات .

لقد حمّلت الفلسفة بفكرة سلبية كما أنها ضيقة لكلمة « معنى » . فمعنى عبارة ما ، أو معادلة رياضية هو شيء ممكن التحديد تماماً ، لأن كلا منها تجريد لما عيّنا له المعنى في المقام الاول . لكن « معنى » جميع الاشياء الاخرى مثل : كتاب ، عبارة موسيقية ، رقعة ارض خضراء ، لا يمكن تحديده بدقة . فكل شيء في هذا الكون يشبه شظيةً من العظم بمقدور المنقب الاثري ان يقيم على اساسها هيكلا كاملا لحيوان ثديي منقرض ، وربما عصراً تاريخياً بأكمله .

ان ما يجري إظهاره الآن هو « حقيقية » الاشياء . فأثناء ما أقوم بضرب هذه الصفحة على الآلة الكاتبة في هذا المكان تكون هذه الغرفة حقيقية بالنسبة إلي . أنا أرى الحديقة من خلال النافذة ، لكنها ليست حقيقية جداً ، فبالكاد تسترعي انتباهي أو اهتم بها . أما لو كان الفصل والشهر نيسان ، وكنت أعمل الآن والأبواب مفتوحة ، ودرفات النوافذ مشرعة ، لتسنى لي أن أشم عبير الحديقة واسمع صراخ طيورها .. عند ذاك تكون هذه الحديقة نفسها اكثر حقيقية لديّ منها في الوقت الحاضر . لماذا ؟ لأن الصباح الربيعي سيجعلني اكثر انفتاحاً وتنبهاً ، فتغدو شبكة العلاقية لديّ أوسع واكبر .

ها هو ستبنوولف في رواية هس يصف كيف جعله تذوّق كأس من الخمر يحس ثم يدرك « موزارت والنجوم » فجأة . وهو يعني ان الشبكة عنده قد غدت أوسع بصورة فجائية ، وان موزارت والنجوم باتت حقيقية لديه .

والآن ، لا بد ان النتائج المترتبة على ما سبق قد اتضحت بصورة كافية . فالذي يطلق عليه « الوعي الصوفي » ، اي لحظات يشعر المرء بدلالات كثيرة ، كما يبدو الوعي مليئاً بالمعاني المتناوبة — لا يختلف عن الادراك العادي في الحياة اليومية من حيث « النوع » ، وانما يختلف فقط من حيث « العنف » والشدة . فالشبكة هناك أصلا ، من قبل ، وهي ممتدة في كل اتجاه ، لكنها في معظمها واقعة في الظلام ، وليس فيها الا منطقة صغيرة حول الـ « أنـا » هي المضاءة . هذا في حين ان احساسي « بالدلالات » يعتمد اعتماداً كلياً على حجم الرقعة المضاءة .

وهنا يواجهنا اهم انعطاف في النقاش كله ، بل مفتاح العمل بكامله . ارجع إلى تجربتي وانا اقود سيارتي عائداً من بيجار . هناك توسعت وتمددت الشبكة لدي ، اي ان احساسي بالحقائق زاد عمقاً . ما الذي أطلق التوسع في تلك الحال ؟ هو غبطة صباح سار ، ورائحة المطر ، ونشوة استباق العودة إلى الاشياء المألوفة ، ومن ثم ، وكسبب أخير لذلك التفاؤل : تحققي من كوني اصبحت اقرب إلى منزلي مما توقعت . لقد سببت هذه العوامل تمدد الشبكة ، اي انها خلقت في حساً بدلولات أوسع . « ومن هذه النقطة فما بعد ، تكونت لدي سلسلة من ردود الفعل . » اذن ، فإن الاحساس الأرحب بالمعنى ولّد طاقة اكثر ، وتفاؤلاً اعظم ، وهذه الطاقة الاضافية في فيضانها على أطراف الشبكة ، خلقت بدورها حساً أوسع بالمعنى . وهذا الحس الأوسع بدوره خلق طاقة اكبر .. ودواليك .

واهم من هذا ان العكس ايضا صحيح . ها هو أبلدموف يجلس متثائباً على موقده . والرقعة المضاءة من شبكته صغيرة المساحة ، اي ان معظم قيّمه خامدة خاملة . ثم ها هو يتناول كتابا ، لكنه « مجرد كتـاب » ، ويقرأ صفحة ، لكنه لا يلقه لها معنى . والآن .. إفرض ان هذا الكتاب يمس وتراً معيناً في مناطقه « الخامدة » . إذ ذاك يحتد اهتمامه ، ويستمر في القراءة ، وما اسرع ما يغوص في القصة ، فقد بدأت سلسلة رد الفعل — مدلولات

أوسع ، منتجة الاهتمام والتركيز . انها ماكينة الارادة تبدأ فى العمل . ومن ناحية أخرى .. اذا كان الرجل فى حالة نفسية من الضيق والسأم ، فانه لن يشعر بأية قيمة حتى لأن يفتح اي كتاب . آنذاك يزداد ضيقه ومله ، أي ان شدة وعيه تتدنى وتنخفض ، فتضيق شبكته عند ذلك . وفى حياة لا معنى لها على هذا النحو ، سيكون عبثا ان يظل المرء يقظا ؛ لأن كل شيء ينظر اليه ذلك المرء يكون المرء « نفسه » .. وان كان يعتقد انه رأى حقيقة الحياة . فى تلك الحال لا يغدو هناك شيء «جدير بالاهتمام» فكل شيء يبعث على السأم . لماذا ؟ لأن الناس يمنحون الاشياء « الاهتمام » حينا يكون لديهم طاقة متوفرة يحرقونها ...

نحن نعلم ان هذا غير صحيح . فالمعنى لا « يضاف » عن طريق العقل . إنه « موجود » «في الاشياء نفسها » وكلما اتسعت الرقعة المضاءة من الشبكة ، زادت رؤيته كواقع خارجي لا مندوحة عنه ، كحقيقة تستدعي الاهتمام بغض النظر عن قدر رغبتنا فى تغييره عن طريق التفكير المقصود .

والخطوة التالية فى هذا البحث هي الخطوة الأكثر اثارة حتى الآن فحين نقر ان الوعي علائقي كما هــو مقصود ، ندفع اعتراف هوسرل خطوة جديدة الى الأمام . فأنا أدرك المكعب بأن أضيف اليه ذهنياً ، جوانبــه الباقية : لكن كيف يا ترى حين اسمع سمفونية لموزارت أو اشاهد منظراً طبيعيا رائعا ؟ اذا كنت متبلدا ، منهوك القوى ، فلن يكون لأي منهما معنى . إذ انه من اجل ان استوعب معناهما يكون على وعيي ان يتوسع الى ابعد من حدود علاقيته العادية . ويكون علي ان اوفّر الجوانب الاضافية من السمفونية أو المنظر الطبيعي . فما الذي يعنيه هــذا التوفير ؟ حسناً ، لنفرض انني في حال تمدّد وعي شبكي وانا استمع إلى السمفونية . أنني أرسخها في نفسي بكل ما أعرفه عن موزارت ، والقرن الثامن عشر ، والموسيقى ككل – تمامــا مثلما رسّخت المكعب في حينه . ومن قبيل ذلك : إذا أحببت فتاة ، واقتطفت

قبلة منها للمرة الأولى منذ لحظات ، فان موجة الطاقة المنطلقة من مورد الطاقة الرئيسي لديّ تمدد شبكة الوعي عندي ، وانا أمدّها بجميع أصناف ظلال المعنى ، «لاحظة أرى الفتاة كما رأى باريس جمــال معشوقته هيلين ، وكما رأى دانتي معشوقته بياتريس ، وكما رأى فاوست حبيبته مرغريت . انني أحسها في نفسي أصلا المثالية كلها – الأنثى الخالدة – وارادة حياتية في الأمومة وضمان استقرار الأسرة . أما انا نفسي فأتحول لحظة ذاك من مخلوق عادي متعب الى مجسد للذكورة الخالدة : فاوست ، كازانوفا ، قيصر ، أو ميرلين . كل هذا ليس وهماً ولا حلم يقظة ، على العكس ، ان فيه صبغة الحقيقة التي تجعله اكثر من واقع الحياة اليومي .

إذا صح كل هذا ، فان سير التطور البشري يغدو واضحاً تمام الوضوح . إذ ان سلسلة رد الفعل قد تبدأ بواحد من اثنين : فيض من التبصر ، أو منحة فجائية من طاقة . وحالما الجمح في جعلها تبدأ ، يتأكد لدي ان الخطوة التالية مرتبطة « بالمورد » نفسه ، بمصدر الطاقة . فاذا ما استطعت بصورة أو بأخرى ان أدرب « المولّد » او التحكم فيـــه ، لخلق الموجة الفجائية من الطاقة ، أكون قد قمت بالخطوة الكبيرة الأولى . ان القدرة على التركيز عند الرجـــل العادي صغيرة نسبياً . لماذا ؟ لأنه لم يتوصل البتة الى ان يفهم لا طبيعة وعيــه ولا علاقته بالعالم . ومن ثم كان اكثر مــا يستطيع القيام به ذلك الشخص من التركيز هــو مراقبة حل أحجية على شاشة التلفزيون أو قراءة قصة بوليسية . وبما انه يعيش في العالم المتدني القيم ، عالم الثقافة الجماعية الرخيصة ، فانـــه لا يرى ما يدعوه لتطوير قدرة تركيزية أخرى ، لأنه ليس هنالك مــا يستوي التركيز عليه ؛ واذا صدف ان شهـــد إحدى مسرحيات جان بول سارتر أو بيكيت على شاشة التلفزيون فانه يكتشف ان الانسان ليس إلا نزوة لا مجدية ، وان الحياة مجرد اخفاق متطاول .. مما يؤكد لديه النتيجة التي توصل اليهــا في نطاق تأمله المرتضبة حول مصيره وقدره .. وحين يصفعه العالم بضيقه والمطاطه

فانه يفترض ان السبب في ذلك هو « كون » العالم مملاً ومنحطاً ، ويتقبل هذا كسبب جديد وتبرير إضافي لسلبيته هو .

ويميل الناس الى الوقوف والانتظار ريثما يقدّم لهم القدر سبباً لخلق الاثارة، التفاؤل ، التوتر في الارادة ؛ غير انه لما كان معظم الحياة عملاً متعباً ، فان لحظات الوعي الايجابي البيّنة نادرة الوقوع. ان قيمناتظل هاجعة معظم الوقت. وهناك الف شيء في حياتي اشعر بالأسف فيما لو فقدتها ، لكني انساها عندما اكون متعباً ملولاً ، ولا اعود اذكرها كشيء اشعر تجاهه بالرضى والامتنان . ان القيم عندي هاجعة « مكسوفة » ، لأنها تقع في مناطق من الشبكة ما يزال يغمرهاالظلام .وهذه الدائرة الشريرة من نوع شديد الغباء ، لأنها تعتمد كليّة على مغالطة بسيطة : وهي اعتقادي ،حينما اكون متبلداً خاملاً، انه ليس هنالك ما يسوى ان ابذل مجهوداً من أجله . وفور ما أصمم على القيام بمجهود يتجاوز حدودمللي الى حس بالقيم الموضوعية ،أنتبه الى تلك المغالطة ، لأن مجهود الأرادة يسبب موجة في الدينامو ،او «المولد»الذي « يشعل »بدوره اطرافاً أخرى من الشبكة .

ان هذا الإدراك للطبيعة العلاقية للوعي يحمل الصوفية ضمن مجال علم النفس العادي . واهم من ذلك ، أنه يحل المشكلة الأساسية لدى جميع الأفراد الأذكياء،والشديدي الحساسية :اي التناقض بين الأوقات التي يبدو لهم فيها العالم ذا معنى والأخرى التي يبدو فيها عديم المعنى ، بين الأوقات التي يبدو فيها شيء" او شخص او خبرة ما رفيع القيمة ومهماً، والاخرى التي لا يتأثرون فيها بأيٍّ منها بل يغمرهم الفتور تجاهها . إن الاحساس بالمعنى حقيقيٌ لأنه ينطوي على علاقية أوسع ؛ تماماً كما ان الاحصائيات التي تجرى على عينة تعدادها مليون شخص هي اكثر دقة وضبطاً من مثيلتها التي تُجرى على عينة من مئة شخص .

هذا ، ولا أراني أعترض على ان احدى العقبات التي تحول دون الحصول

على إدراك تعليمي لعلاقية الوعي هي شعورنا ان هنالك فرقاً نوعياً بين حالات « الوعي المكثف » وحالات الضيق اليومي ، وهو أساسي بقدر الفارق بين أن تكون في الهواء الطلق وان تكون في غرفة مزدحمة خانقة . وهذا صحيح تماماً . ففي حالات الوعي اليومي العادي نخضع الى السلبية ، الى حالة تخديرية من عدم النشاط الذهني ، وتتلاشى هذه السلبية في حالات الوعي العلائقي الأوسع ، فنصحو من غيبوبة التخدير .

قبل بضع سنوات ، وقبل أن توصلت الى هذا الادراك لعلاقية الوعي ، كنت أتحدث عن هاتين الحالتين على أنهما وعي أفقي وآخر عامودي . فالوعي الأفقي منبسط ومدرك للمحسوسات ؛ فهو نوع الوعي الذي أعانيه وأنا أراقب ذبابة على النافذة بكل استرخاء وكسل . وهو يتصف بنقص الاحساس والتعاطف . والوعي الأفقي خالٍ من القيم ، إذا عَنيت بالقيم شيئاً أتجاوب معه في الشعور . أما الوعي العامودي فيتضمن حساً قوياً بالقيم .

ومن السهل أن يخدعنا الوعي الأفقي – مثل بطل كامو « الغريب » ، بحيث يستولي علينا الملل حتى نكف عن القيام بأي مجهود . فإذا كنتُ أقوم بعمل يجعلني أشعر بالملل ، فإن إرادتي تكف عن بذل مجهود كما يميل وعيي الى أن يغدو وعياً أفقياً لفترات أطول . أما حين أتمتع بإجازة أو أقوم بمجهود سار فإن وعيي يغدو عمودياً لفترات أطول ؛ فهو دائماً يُشحن بمشاعر مرهفة واستجابات رقيقة .

وبعد أن أعاني شعوراً شديداً بالرضى والاشباع ، تكون النتيجة أن أشحن بطارية إرادتي . تصوّر فتى في العقد الثاني من عمره ، ومن سكان أحياء الأكواخ في مدينة كبيرة – يوفر ما يكفي من المال لقضاء يوم على شاطىء البحر . انه يشعر بلمسة سحرية في كل هذا ، فيبدأ في رسم الخطط الكفيلة بتوفير ما يكفيه من المال لقضاء اسبوع كامل هناك . والوعي العامودي مرتبط ارتباطاً مباشراً مع الارادة ، فهو يولّد احساساً بالجدارة التي تؤدي الى بذل الجهد .

وهذا الجهد يجري توجيهه لتوليد وخلق وعي عامودي أكثر . وتكون النتيجة إذن نوعاً من الحلقة الدائرة . فقد يشاء شخص تأثر بعد سماعه قطعة موسيقية قصيرة من مؤلفات فاغنر ان يتجشم كل العناء كيما يعرف جميع اوبرات ذاك الموسيقي الكبير ، وهــذه الأوبرات بدورها تخلق فيه وعياً عمودياً أكثر فأكثر .

ولما كان الوعي الأفقي إدراكياً حسياً محضاً ، أي أنـه مستوعبٌ للرموز أكثر منه استجابة للقيم ، فانـه ليس هناك ارتباط مباشر بينه وبين الارادة . وهذا يعني انه لا يمكن توليد حلقـة دائرية . بل أسوأ من ذلك ، فهو يعني ان ارادة العضلية تقع في حالة من سوء الاستعمال بحيث تُنتقص متعتي في كوني حياً. وما لم يكن هنالك حافز خارجي – شأن أجراس عيد الفصح عند فاوست – يدفعني الى الوعي العامودي ، حيث يكون الجهد الإرادي يسوى من جديد ، فانني سأنزع الى الغوص أعمق وأعمق في حـال من السلبية . ثم أظل أغوص الى أن أبلغ درجة يكون فيها الادراك المقصود قد تأثر وخرب ، وعند ذاك أبدأ في معاناة الشعور بتفاهة الوجود – التي هي حالة الغثيان عند سارتر .

إن مشكلة الانسان ، في هذه المرحلة من مراحل تطوره ، هي ان يكتشف الهدف الذي يجعـل وعيه الأفقي يتحول الى وعي عامودي . وينزع الوعي العامودي الى توسيع علاقيته ، على نحو "تغذّي فيـه القيمُ" الارادة ، وتغذي الارادة القدرةَ على ادراك القيم . ان انهيار الأعصاب النوربستاني ، حين تصبح كومة تراب الخلد جبلاً ، لهو على علاقـــة بالوعي الأفقي والخراب اللاحق في الارادة .

إذاً كيف يمكن زيادة علاقية الوعي هذه؟ كيف يمكن تحويل الوعي الأفقي إلى وعي عامودي ؟

صحيح ان هنالك تمرينات بمقدورها ان تقوي الطاقـة التي تمكننا من دفع حدود التقبل والاستسلام الى الوراء . ولكن هذه التمرينات ليست مهمة

نسبياً . فالمشكلة الفعلية هي اننا واقعون في مصيدة سوء الفهم الذي يخدعنـا دائماً ، كما تخدع قبعة مصارع الثيران عيني الثور ، والذي يظل يخدعنا مليون مرة على مدى حياتنا . لقد قال ويتكنشتاين مرة: ان الفلسفة التقليدية تورث نوعاً من القصور الذهني والشلل..وان هدف فلسفته هو إزالة هذا القصور ، أو ان « يُري ّ الذبابة طريقها الى الخروج من القارورة ». وتنطوي مفاهيمنا المغلوطة على ذاك الخطــأ السلبي ، كما تتضمن فكرة أن الوعي أو الادراك هـــو مرآة مستوية السطح لا يمكن ان تشوّه العالم الذي تعكسـه او تنقل عنه صورة كاذبة . ومعنى فهم المرء للطبيعة العلاقية للوعي – هو توقفه عن القبول بالبقاء عننقاً يَدعُه الوعي الافقي لديه ، وايقاظه ارادته من حالة هجوعها الطويل. وما هذا الخدر والهجوع إلا نتيجة لتعقيدنا ، فقد نسينا اكثر مما ينبغي لنا ان ننسى . وها هو هيدغار يقول ببصيرة نافذة : ان ازمة الحضارة الحديثة تعود الى نسيان الوجود . اما ما عناه بذلك فيجب ان يكون واضحـــاً من البحث السابق .

وحين يغدو الوعي متجمداً ، بحيث لا تبقى فيه ينابيع تنبثق ، عند ذاك يصبح الحاضر غير حقيقي . لماذا ؟ لأن الانسان ، كما أوضحت آنفاً ، يعجز عن ادراك شيء واحد في الفراغ . فالشيء انما يصبح اكثر حقيقة وأنت تراه ضمن شبكة أوسع فأوسع من العلاقات مع الاشياء الأخرى . حـــين يكون دماغي متبلداً ، اقول ان نيويورك موجودة ، ولكنني لا « أعني » ذلك . انـــا انسى الوجود « الحقيقي » لنيويورك . وليس هذا ضرباً من التجريد في نظري ، أو قطعة من الحلية الاصطناعية ،بل من جرّاء وهمي أن هذا لهو كما يجب ان يكون ، وانه شيء لا مناص منه ، ما دمت لست في نيويورك بالفعل في تلك اللحظة . وبالتالي أظـــل منغرزاً في حاضري الضيق البليد ، نصف مختنق . وأسوأ من كل ذلك انني لا أبدي مقاومة . .لأنني لا أرى اي طريق للخروج. أنا لا اعتقـد ان هناك مخرجاً . وهذه الحالة هي عكس حالة الصحة العقلية . . وبمقدورها ان

تؤدي الى انهيار عقلي كامل ، بالفعل .

ومن الواضح ان معرفة وجود طريق للخروج أمرٌ ذو اهمية كبيرة . فالخطوة التالية تتبع سابقتها بصورة اوتوماتيكية . واعني بالخطوة التالية محاولة نفاذ المرء إلى مستويات طاقته الأعمق . ولو علم اهلُ القرن التاسع عشر شيئاً عن الرابوط والوعي المزدوج لأمكن تجنب الكثير من المآسي في الفن . فقائمة العباقرة الذين انتحروا ، أو ماتوا مجانين ، أو أهلكهم داء السل الذي سببه الضغط العقلي والاحساس بالهزيمة ، قائمةٌ طويلة تبعث على الغم والاكتئاب . ومن الجدير بالانتباه ان الرومانسيين الشديدي الذكاء عرفوا شيئاً عن هذه المشكلة . فها هو الشاعر كولريدج في قصيدتيه « الرفض » ، و « ترنيمة » ، يكتب عن حالة تجمّد الوعي هذه . فهو يصف كيف كان ينظر إلى النجوم ويقول :

انني أرى ، لا أحس ، كم جميلة هي هذه النجوم !

ولكنه يضيف بنفاذ بصيرة :

انني لا آمل ان احظى من الاشكال في الخارج
لا بالعاطفة ولا بالحياة .. ان ينابيعها في الداخل

وهو يتبين ، على نحو غريزي غير واضح ، ان « العواطف والحياة » قد تجمدت بطريقة ما في مملكة الرابوط .

والحق أن اعمق عبارة واكثرها نفاذاً وقدرة على تصوير المشكلة بكاملها لهي احدى الصور المبكرة التي جاء بها العبقري الرومانطيقي فاوست . فالقصيدة تطل علينا من أولها بـ « فاوست » في حجرته وهو يعاني حالة من الاكتئاب العميق . ذلك ان دراسته المنهكة ، والجهد العظيم المرهق الذي بذله ـ قد جمّدا قدراته ، « ان طاحونة العقل العتيقة قد استهلكت قشها وقشيشها » . وهي تستمر في الطحن سواء رضي ذلك الشاعر ام لم يرض . ويعتوره احساس باللاجدوى ومع هذا تظل لديه بصيرة تكفي لأن يقول :

ان روح العالم لا توصد بواباتها ،

لكن قلبك ميت ، وإحساسك قد انغلق

ولعمري إن هذا إلا اعتراف جلي بأنه حين يظن الإنسان أنه قد استنفد العالم انما يكون قد استنفد عقله في الواقع . « فالحقائق الأخرى » مبذولة هناك قائمة ، لكن منافذ إدراكك أنت هي الصدئة والعاطلة عن العمل . ان فاوست يعرف هذا ، ولكنه لا يملك أية فكرة عن كيفية الوصول إلى هذه « الحقائق الأخرى » . ثم انه يقرر ان ينتحر فيأخذ في يده حقناً فيه سم . ويحدث عند ذلك ما حدث لحظةً امسك كريشنا سيفه : الوحي الفجائي . ويحمل قوته اجراسُ عيد الفصح تدق ، مذكرة إياه فجأة بطفولته . وتنفتح ابواب الفيض فينفجر فاوست باكياً يقول « ها إن الأرض تستعيد طفلها ! » . انه يرى « الآن ما كان يعرفه نظرياً من قبل : وهو ان عقله ذاته هو الذي كان « متعباً ، بليداً ، سطحياً ، لا نفع منه » وليست الأرض . وأهم من ذلك : ان ارهاقه ويأسه كانا « سطحيين » ؛ فالينابيع الضخمة من الطاقة لا زالت موجودة لديه ، في مملكة الرابوط ، جاهزة لأن تنطلق بفعل الارادة الضروري . ومن حسن الحظ ان فاوست يكتشف هذا قبل ان ينتحر ، وهذا ما لم يفعل مثله ستافروجين . فقد نظر ستافروجين الى ارهاقه وفقدانه الاهتمام في الحياة نظرة جدية جداً ، موقناً انها كانت اعترافاً بلا معنى وجود الانسان . فلم ينته من ذلك بالقضاء على نفسه فحسب ، وانما سبّب اضراراً كثيرة على طريقه قبل ان يصل تلك النهاية . لقد الحق الأذى بفتاة صغيرة واغتصبها بالفعل . والواقع ، ان نشاطاته المتنوعة ـ بما في ذلك اعماله السادية والماسوشية ، هي استجابة غير متناسبة بشكل عنيف مع مشكلة كونه مصاباً بالإمساك وعسر الهضم في عاطفته ، شأن رجل يطرق بجنون على باب ليس موصداً بالفعل ، أو امرئ يظل منشغلاً طوال الليل بمضغة وادم ثم يكتشف ان عمقه لا يتجاوز بضعة اقدام . وبهذا المعنى يكون انتحار ستافروجين مهزلة لا اكثر .

وأعرف ... والتهب الحياة في كتابه « قادم الفكر » بقوله وإنها نوع مطلق

من التلذذ الذاتي » . وهذا صحيح تماماً في حال حياة الحيوان . . لأن الحيوانات تتقبل الملذات البسيطة بعفوية . وهل منا من لا يذكر شعوره اثناء الطفولة حين كان يندس في فراش قد أدفأته زجاجة ماء ساخن ، ثم يطوي نفسه على شكل حزمة مرصوصة ويخرج تنهيدة التذاذ ؟ أو شعورَه حين يكون مستلقياً في فراش دافىء في صبيحة شتوية ، وهو يستمع الى أصوات تشير الى ان والديه قد استيقظا من قبل ، فيا يعلم ان بإمكانه البقاء دافئاً عشر دقائق أخرى ؟ ان الحيوانات تمتلك هذه الفورية في الاحساس لأن روابطها أقل تعقيداً من مثله عند الانسان . فهو قد يستطيع ان يسيطر على بضع مهارات بسيطة جداً – بناء اعشاش ، وقنص فرائس – وعلى الدافع الجنسي بطبيعة الحال ، اما غير هذه فقلما يضيف الحيوان بضع مهارات خاصة به – مثل كلب لنا تعلم ان يفتح الابواب بوضع مخلبه على اكرة الباب. واما إذا فكرت في طفل بشري في اي بلد متمدن – يقرأ ويكتب وهو في السابعة من عمره ، ويدرس العلوم واللغات الاجنبية وهو في الحادية عشرة ، وقد ينال بكالوريا في الفيزياء والرياضيات وهو في السابعة عشرة – فسرعان ما يتضح لديك ان قدرات روابطنا تفوق مثيلاتها عند الكلب بقدر ما يفوق صندوق القمامة في حجمه قمع البيضة . ونحن جميعاً نعرف ما يحدث حين تصبح الاشياء معقدة أكثر فأكثر . فاذا كان لدي مكتبة مؤلفة من اثني عشر كتاباً فبإمكاني ان انسقها بالطريقة التي أشاء ، وان اعثر على الكتاب الذي احتاجه على الفور . أما اذا تألفت هذه المكتبة من الف كتاب فانني أغدو مضطراً إلى تصنيفها حسب الموضوع واسم المؤلف ، والى ان أبقيها مرتبة بصورة أو أخرى من التنسيق . وهذا يكلفني قدراً معيناً من الطاقة والوقت ، وان كان يوفر علي قدراً اعظم من كليهما . ومثل هذا الاشخاصُ الذين يعيشون في حضارة حديثة معقدة ، فهم يحتاجون إلى قدر كبير من الطاقة للقيام بمهام حياتهم اليومية ، فقط . ولا أظنك تستطيع في مكتبة ضخمة ان تسير ثم تضع يدك على الكتاب الذي تريد . كلا ، بل إنك قد تحتاج

حتى إلى ارتقاء السلم للوصول إلى احد الرفوف القريبة من السقف . خذ مكتبة المتحف البريطاني مثلاً : انها تبلغ من الضخامة ما يحمل المكلفين برعايتها لا يسمحون للزوار بالذهاب الى رفوف الكتب بأنفسهم . فاذا رغبتَ في مطالعة كتابٍ ما يكون عليك ان تعبىء بطاقة ، وسيأتي الكتاب الى طاولتك خلال الساعة التالية . لماذا ؟ لأن اي نظام آخر لاعارة الكتب سيكون لا عملياً في مكتبة بهذه الضخامة . وكلما ازدادت ضخامة المكتبة ازدادت اهمية عبارة : لا يجوز ان يوضع كتاب في غير موضعه . والأفراد من البشر في مثل هذا الوضع . فحين يبلغ الواحد منا الخامسة والعشرين ، يكون معظمنا قد تعلم كثيراً جداً بحيث فقد تماسّه مع معظم ما تعلمه . ويتصور الطفل ان الرجل الشديد الذكاء يستطيع أن يجلس وحده في غرفة ويستعيد بسهولة واحداً من آلاف الكتب التي قرأها ، فيما الواقع ، ان الارجح في حال هذا الرجل ان يجلس في الغرفة وهو متضايق جداً ، أو يطالع عناوين جريدة صدرت قبل اسبوع . ذلك ان معرفته موثقة بشدة في داخله بحيث يعسر عليه الوصول اليها للاجترار .

ويصحّ ان يتذكر المرء ان الحيوانات تمتلك قدرات معينة فقدها الانسان منذ زمان . فغريزة المأوى ، أو الرجوع الى السكن ، مثلاً ، تظهر ان الحيوانات تتصرف وفقاً لنوع من الرادار النفسي الذي لا يعمل عند الانسان الا بصورة متقطعة وفي مناسبات محدودة . وقد تمتع صياد النمور جيم كوربيت ضرباً من هذا الرادار اثناء ما كان في ادغال الهند ، فكان يستطيع ان يعرف متى يجثم النمر مترقباً قدومه ليفترسه ، إلاّ انه آنذاك ، كان يعيش قريباً من الطبيعة . نعم ان نقرأ قليلاً من الاشخاص يمتلكون السيطرة على قدرة الرؤيا ، والتنبؤ المسبق ، اي صنع العجائب الخ . . الا انهم في العادة اشخاص ساذجون . بيد ان الانسان إذا احتاج استعادة هذه القدرات البدائية ، حفظاً لذاته ، فبمقدوره ان يفعل ذلك . لكننا لسنا في حاجة اليها .

دعنا نفكر في الحيوان على صورة كوخ صغير — مؤلف من غرفتين، كل منها تشكل طابقاً — بسيط ومريح . حينئذ يكون الانسان بالمقارنة معه شبه ناطحة سحاب تضم مؤسسة عملاقة ، فيها كل شيء : من كراجات وورشات لتصليح السيارات ، الى آلات الكترونية حاسبة تضع معلومات مفصلة عن الموظفين . وتبدو هذه الصورة لوحة تبعث على الغم ، إذ اننا جميعاً نتوق إلى البساطة — وبخاصة اذا ما كنا شعراء على التحديد . لكنها ليست مزعجة كما تبدو في الظاهر ، فهناك شيء لم تحسب حسابه . ذلك ان كامل العملية يجري تلقيمها للكومبيوتر ، وهذا يعني ان هنالك اشكالاً متعددة من « اختصار الطريق » للتقليل من التعب . ليس عليك مثلا ان تمشي على قدميك فيما إذا قصدت الوصول من الطابق الاول الى الطابق الستين ، فإلى هناك يرفعك مصعد سريع في ثوان . ومثله في حال المكتبة ، فأنت لست مضطرا الى قضاء ساعة كاملة في التفتيش عن كتاب تود الاطلاع عليه .. اضغط زراً ويسقط الكتاب على طاولتك نفسها . ونحن نطلق على آلية توفير التعب هذه كلمة « غريزة » . وهي كلمة غير دقيقة بالكلية ولا مضبوطة . فالطائر لا يجد نفسه ملزماً أن يتعلم كيف يبني عشه ، انه يترك ذلك الى رابوطه ، الذي ورث المعلومات اللازمة عن طريق الجينات التناسلية .. هذه صغار ثعابين البحر تخرج الى الحياة في بحر سراكوزا ثم تجد طريقها للعودة عبر المحيط الاطلسي دون مساعدة أبويها ! فقد قامت اسلافها بهذه الرحلة مرات كثيرة جداً حتى صارت مُبَرمجة في جيناتها المتوارثة نفسها . (وهذا بطبيعة الحال يدحض فرضية داروين في أن الخصائص المكتسَبة لا تورث) .

هذه « البرمجة » على التخصيص هي السبب الرئيسي الذي يجعل الجنس البشري متفائلا بصدد مستقبله . اذ ان أي عادة يمكن ان تصبح غريزة إذا كنا في حاجة ماسة اليها . خذ الحافز الجنسي . إنه لغز غامض في نظر الوعي الظاهر . فأنا افهم لماذا اكون في حاجة الى الماء عندما اكون عطشاً ، إذ أن

بمقدوري تفسير ذلك بمصطلح علم الكيمياء . ومثل ذلك حاجتي الى الطعام . وكذلك حال المرأة الحامل ، فهي تعلم لماذا تشعر فجأة باشتهاء العنب او البرتقال او البوظة ، أو لماذا لا تطيق السجاير . غير انني رغم أني عايشت الحافز الجنسي لديّ اكثر من ربع قرن حتى الآن ، أجده ما يزال يحيّرني كما كان وانا في الثالثة عشرة من العمر . ما هي الطبيعة « الكيماوية » لهذا الجوع المتأصل في الذكر للأنثى ؟ وكيف يعمل ؟ انني ادرك الآن شيئاً لم يراودني فيه شك ابداً وأنا في العقد الثاني من عمري : وهو ان هناك حاجة أكيدة لولادة الأطفال حتى في الدافع الجنسي عند الذكر . ويتساءل برنارد شو : « هل هناك قلب أبوي مثلما يوجد قلب أمومي ؟ » . والجواب بالتأكيد هو نعم . ان تجاربي مع اطفالي يجعلني أعي أنهم بطريقة ما مشتركون في البرمجة الجينية في الحافز الجنسي لدي ، وهنا أظن انني قد حللت جوانب معينة أخرى من « رموز الجنس » . إلا ان الجنس ككل لا يزال يتوّهني . ان كل ما أعرفه هو ان ميولاً معينة لدي هي ميول واعية ومكتسبة — للموسيقى ، للخمر ، ولأصناف معينة من الاطعمة الغريبة . وحين اتمتع بهذه الأشياء أستدعي مستويات من شخصيتي الواعية ، تجاربي ، تخيّلاتي ؛ وقد يعترض الرجل الذي يكره الموسيقى او الخمر كرهاً شديداً ، بقوله: ان تمتعي هذا « كله » خيال في خيال . أما فيما يتعلق بالجنس فليس هنالك ادنى شك في انه يعمل على مستوى أدنى من الخيال بكثير .

ما معنى هذا ؟ ان الأمر فيما يتعلق بالموسيقى والشعر هو ان الواحد منهما يسبب « تحركاً » في أعماقي . فحين أتمتع بالموسيقى ، يكون هناك شعور بالارتياح ، فيض من الطاقة ، شبيه بالارتياح الذي أشعر به حين تتحرك أمعائي . ويمكنك ان تشعر بنفس هذا الاحساس حين تستلقي على كرسي على الشاطىء في الشمس ويبدو جسدك وكأنه يتشبّع بأشعة الشمس كما لو كان متعطشاً إليها . اما حين يطغى الحافز الجنسي وينفجر كالبركان ، فان الاضطراب الزلزالي ينبثق من عمق اكثر بكثير . انه يتخطى شخصيتي وارادتي الواعية ويقلبني الى مخلوق

أبسط بكثير مما أنا .

والحافز الجنسي في حقيقته هو « طريق مختصرة » أخرى ، مثل الصعد السريع او الكومبيوتر . وهو على ذلك القـــدر من الاهمية لاقتصادي الحيوي بحيث لا يقع ضمن مجال تحكم إرادتي الواعية .

ولأنتقل الآن الى علم النفس .. لا يزال من الشائع في هذا العلم الكــلام عن « الغرائز » كما لو كانت ذات طبيعة مختلفة تماماً عن الميــول المكتسبة . لكن الاعتبارات الآنفة الذكر قد اشارت الى ان الأمر ليس على هـــذه الصورة . فليست الغريزة إلا جهـــازاً « ميكانيكياً » تمّ تصميمه بغيـــة إزالة بعض العبء عن الوعي . انها لا اكثر ولا اقل من ساعة منبه . وهناك من الناس من لا يحتاجون إلى ساعات منبهة لأنهم قادرون على الاستيقاظ ساعة يشاؤون بمجرد أن يخاطبوا انفسهم قبل ان يناموا قائلين: « علي ان استيقظ الساعة السادسة » . اما لو حاولت انا ان أفعل ذلك فسأجد ان علي ّان استيقظ كل نصف ساعة لأنظر الى المنبه . ولهذا أعمد الى ربط المنبه ، الذي يوفر علي عناء القلق بخصوص الاستيقاظ . واليك هذا المثل الآخر : على بعد بضعة اميال من منزلنـــا ، تقوم تلة ذات انحدار شديد من احدى جهتيها ، أظنني قـــد قدت سيارتي صعوداً وهبوطاً عليها بضع مئات من المرات . وفي أحد الأيام كنت أصعد وأشعـــة الشمس تلمع في عيني جاعلة ّ الطريق المبللة تبهرها . وعلى مقربة من قمة التـــلة وصلت الى منعطف .. فأدرت دولاب القيادة . وما أشد دهشتي حين امتنعت يداي عن ادارة العجلة . كان رابوطي قد قاد السيارة على تلك الهضبة مرات عديدة بحيث بات يعرف ان المنعطف لا يزال إلى الامـــام ، وانني لو بدأت الانعطاف عند تلك النقطة لخرجت عن الطريق . في هذه الحالة يتبين بوضوح ان « الغريزة » جهاز اوتوماتيكي الغرضُ منه ان يكـــون مكمّلاً للوعي ومسانداً له .

ويصدق ذلك على آلية الجنس . ومن السهولة بمكان ان يلحظ المرء ذلك .

فالجنس ، إلى حد ما ، فعالية واعية ؛ فبمقدوري ان احول افكاري اليـــه ، واختار ان أثار أم لا . أما حين « ابدأ وادحرج الكرة » ، ولنتكـلم رمزاً ، فسيذهلني عنف تلك القوى التي أكون قد حركتها آنذاك .

انني أجهد في الوصول الى هذه النقطة في هذه المرحلة من البحث ، لأنهـــا جواب مشكلة فاوست ومتافروجين . ها هو السيد فاوست يجلس في غرفة مطالعته ويشكى : « انا مرهق . الحياة لا معنى لها . لقد جفت قوى الحياة في ... » . وهو صادق فيما يقول ، لا أنه يطلق العنـــان للتحسر على نفسه . « غير انه » قـــد وقع في سوء فهم حينما استعمل كلمة « انا » . فـ « الأنا » التي يعيهـــا من خلال تفكيره هذا هي مجرد زاوية صغيرة من كينونته الكاملة . فالجانب الجنسي لديه مثـــلاً يضم قوى هائلة ستنطلق بفضل « جريتشن » . والآن ، ما هي النقطة المهمة بصدد الغرائز — التي يمكن ان يؤخذ الحافز الجنسي انموذجاً لها ؟ انها كون تلك الغرائز تستطيع تكميــل الطاقات المتيسرة لدى الوعي ، بطاقة تستمدها من مصدر أعمق . وهذا تماماً ما حدث لـ راما كريشنا حين عانى رؤياه للأم المقدسة . « فالامواج » التي غمرته كانت « من داخـل » نفسه ، فيضاً من مصدر الطاقة ، معنى وهدفاً ، ومختفية في اعمـاق مملكة رابوطه هو .

خذ وصف « بويم » لرؤياه الصوفية الأولى . كانـ محدقـاً في طبق من الشبهان تسقط عليه اشعة الشمس . ومن خلال عملية ذهنية قريبة الشبه بنشوة راما كريشنا، انجرف بويم إلى حالة من تثبيت الوعي ، المحض . لقـد ذهب يتمشى في الحقول بعد ذلك، وقد تراءى له انه يستطيع النفاذ ببصره الى لب الاشجار وداخل بتلات العشب حتى يرى « روحها » (أو ذاتها كما سماها) . كان بويم في حالة من الوعي المزدوج الشديد ، فلم تكن الاشياء تظهر له في فراغ وعزلة . كانت بكاملها شبكة الوعي لديه قد اهتزت وكأن الف ذبابة قد سقطت عليها في نفس تلك اللحظة ، حتى كان يرى كل شيء مفرد ينظر اليـــه جزءاً من

لوحة اكبر . وليس يساورني اي شك في ان هذا ما حاول ان يعبر عنه بويـم
بقوله انه استطاع رؤية « ذات » جميع الاشياء ، أي « روحها» و « غايتها ».

إنني عادة ما انظر الى شجرة أجدها أمامي .. واقول « مجرد شجرة » .
وبخلاف ذلك ما إذا شرعت فتاة جميلة تنزع ملابسها قبالتي. إذ ذاك لا تجدني
اقول : « انها مجرد فتاة » فما الذي يحدث ؟ عند ذاك تفيض الخزانات الضخمة
من الطاقة الاحتياطية في لا وعيي ، على الفور ، وتغمر وعيي باهتمام شديـد .
هذا مع انه يجوز ان تكون تلك الفتاة بالكاد استرعت انتباهي من قبل. ربما كنت
نظرت اليها وقلت : « انها مجرد فتاة » . ولكن قيامها بنزع ثيابهـا يقدح
زناد « آلية المنبه » في نفسي ، فتغمرها أهمية الانثى الخالدة وروعتها .

وهذا ما حدث لـ « بويم » لحظة نظر الى الشجرة . والآلية التي انقدحت
هي نفسها بالضبط . وعوضاً عن كونها « مجرد شجرة » انقلبت فجأة الى « الشجرة
الخالدة » ، روح الشجرة . ومن ثم ، فما الذي يمنعنى من تجربة تطبيـق نفس
الاهتمام المستثار والشديد بالشجرة كما بالفتاة ؟ إن بيولوجياً جاهلاً سيجيب :
الشجرة لا تثـير غريزتك الجنسية كما تفعل الفتاة . غير أننا قد رفضنا آنفاً
هذه الفكرة الفظة ، فكرة ان الغريزة شيء يختلف تماماً عن العادة أو الميـل
المكتسب . فالقضية بكل بساطة قضية أعمق غورا . والواقع انه ليس هنالك
سبب مسبق يمنع الانسان من تطوير نفس الموقف نحو الطبيعة كما هو نحو الجنس.
لقد طوّرنا جميع غرائزنا لأننا « رغبنا » في ذلك . وليس هنالـك اي سبب
يعوقنا عن ان ننمي لدينا غريزة صوفية من شأنهـا ان توازن الوعي بالذات
المفرط فيه ، في حضارتنا الحالية . ان كل ما هو ضروري لذلك هو ان نفهم
الآلية التي تسيطر على الرابوط .

من المهم ان ندرك ان فاوست وستافروجين — وأنسالهم الحديثة في
مؤلفات بيكيت ، وبونيسكو ، ووليم بورو ، الخ — قد وقعوا ضحية حلقـة
شريرة غبية في أساسها ، فغعلوا أشبه بالجلوس على غطاء صندوق والتذمر من

العجز عن فتحه . ان الغريزة تبدأ كحافز واع . وحين يرغب الانسان في أي
شيء بحدة وبصورة دائمة — نتيجة لاختياره الواعي — فان تلك الرغبة تتحول
مع مرور الزمن الى غريزة. وحين تصير كذلك تثبُت وتدوم، حتى بعد ان
يكون الوعي قد فقد الدافع اليها في السابق. وحين يحدث الثبوت تزوّد الغريزة
الوعي الظاهر بمعانيها— بحيث ان استجابتي حين انظر فتاة ما . . انما تقذف بها
الغريزة في وجهي قذفاً ، إذا جاز التعبير ، فأعجز عن صدها . بل ان الغريزة
قد تنحي جانباً حكمة وعيي . وأياً ما تكن الحال ، فان لا وعيي انما يعيد لي
مـا كنت قد خزنته فيه من قبل — وفي حال الجنس ، ما كان اسلافي قد
وضعوه فيه منذ عصور . ان « الغريزة » لا تنبع من اعماق الطبيعـة ولا من
الله ولا من اي مصدر مجهول آخر، انها تنبع من رابوطي ، وانا الذي وضعتها
هناك .

ويعاني الاسلوب الذي يتبعه هذا « التلقيم الغريزي » من نقص ذريـع .
ذلك ان معظم الحيوانات المتوحشة تظل في رعاية أبويها لفترة قصيرة جداً ثم
تغدو مسؤولة عن نفسها . فاذا ما قارنا ذلك بالانسان وجدنا صغيره يقضي
فترة طويلة جداً لا يعتمد فيها على نفسه : لا في الطعام ، ولا اللبـاس ، ولا في
الثقافة والتهذيب . وهذا يعني انه يظل سلبياً لمدة أطول . إن الفترة التي يفتح
فيها فرخ الطائر منقاره ليتلقى الديدان التي تسقطها له أمه تستمر شهراً واحداً
تقريباً ، في الفترة التي يظل فيها اطفالنا يفتحون أفواههم ويتوقعون نيل الطعام
قد تستمر عشرين سنة او اكثر . ومن شأن هذا ان يغرز في نفوسهم عادة
السلبية . ثم تتعمق تلك العادة لديهم . وحتى لحظات السعادة المكثفة يجري
تقبلها عند الانسان على أنها هبة من الطبيعة . وهذه العادة السلبية تؤدي الى
فقدان كامل للحفز ، وهو ما نجده في حال كـل من ستافروجين وفاوست .
وقد أشرت في كتاب « القدرة على الحلم » الى نقطة بالغة الاهمية ، وهي ان
معظم المؤلفين المتأخرين المتشائمين كانوا أبناء ذوات أو ميسورين ، مثل بروست ،

والديبف وبيكيت . كما أشرت الى ان المتفائلين منهم – مثل ولز وبرنارد شو مثلا – قد اضطروا الى شق طريقهم بالقوة من الحضيض. (كان بيتهوفن مثـلا يقـــوم بدور الاب لاخوتـه واخواته وهـو في الثالثة عشرة .) وقد نفض الخلاقون العظام سلبيتهم عنهم في سن مبكرة، بحيث تغذت غرائزهم الحيويـة بإرادتهم الواعية ، والعكس بالعكس . لقـــد كان بروست ولداً فاسدا – كما يعترف بذلك في روايته – حتى انه امضى حياته كفرخ طائر ابقى فمـه مفتوحاً ، وصار يعتقد ان الحياة ظلت معادية له ، لأنهـا رفضت تزويده بالديدان .

ويستطيع المرء ان يرى هذه « المغالطة السلبية » بوضوح تام عند كاتب مثل غراهام غرين وهو يصف، دعنا نقول ، أمسية خريفية في احدى ضواحي لندن . هنا تصدمنا الريح القارصة وهي تثير الندف الرقيق في وجوه رجـال منهكين يخرجون من نفق المحطـة ، والاشجار الشبحية الشهباء على « كلافام كومون » ساحة كلافام العامة ، وقنافذ البشر الشاحبو الوجوه يشحذون بنسا لعلهم ، الذي يرقد مثل جثة متعفنة في عربة رثة ... » ان ما يريد غرين ان يشير اليه هو انه مجرد كاميرا لاقطة ، ومراقب امين ، يحاول جاهداً ان ينقل إلى القارىء مـا الذي تعنيه أمسية قرب ساحة كلافام العامة . وهو لا يفطن الى ان ما يصفه في كتابته هذه ليس ساحة كلافام بل عالمه الداخلي ذاتـــه . لذا جاءت كل الصفات التي يستعملها وهي تنطوي على الارهاق وفقدان الارادة، اي السلبية . ان الوعي دائماً بمنجاة وفي أمان، ولا تغذيه الجداول الخفية من اللاوعي .

لكنني في موضع آخر من كتابي هذا اقتبست تلك الفقرة من مقالة غرين « المسدس في الخزانة التي في الزاوية » التي يصف فيها غرين كيف يستطيع تبديد حسه بالإخفاق في الحياة عن طريق لعب الروليت الروسية بمسدس أخيه؛ إذ يدس طلقة في المسدس ، ويدير الخزّان ، ويصوبه الى رأسه ،ثم يضغـــط

الزناد . وحين يسمع طقة الديك ، يشعر بموجة طاغية من النشوة ويحس ان الحياة مليئة بالإمكانيات اللامحدودة . وبكل بساطة فان « الأزمة » الفجائية لديه قد ولدت تشبثاً تشنجياً بالارادة ، وعندمـــا انتهت الأزمة ، خلـّفت فيضاً من الراحة والاغتباط .

وشبيه بذلك ، ان وردزورث اخبر دي كوينسي أن لحظات نشوتـــه الشاعرية كانت توافيه اثناء ما يكون مركـّزاً تفكيره على شيء غير الشعر ، ثم يسمح لعقله ان يرتاح . هذا ما كان يحدث معه . وقد حدث عندما كان راكعاً ملصقاً اذنه بالأرض يتسمع دردبة عربة البريد القادمة من كيزويك . فلما نهض واسترخى ، رأى نجماً فوق رأسه بدا له جميلاً أقصى غاية الجمـال . ان لحظات تثبيت الوعي عنده قد نبعت من النشاط السليم للارادة . إذ ان رعشة السرور المفاجىء تنبع من التشبث التشنجي بالارادة وعدمه .

والواقع أن ما يعسر علينا الى درجة كبيرة فهمه وادراكه هو ان « ملاحظة » الحقيقة التي تبدو واقعية تماماً وغير متحيزة (انا مجرد آلة تصوير) هي بالفعل تقييم شديد التحيز ، شأن صاحب مكتب رهونات يتفحص حاجة ليقرر ثمنها . ويسمح العقل لمختلف ضروب الاعتبارات الأخرى ان تلـوّن تقييماته . ففي هذا الصباح صدف ان كنت انظر إلى صورة ملونة لأخدود اسكتلندي ، فـلم أستلطفه . وحللّتُ هذا الانطباع ، وتبينت أن اللطخات الارجوانية الداكنة والصخور الغرانيتية البارزة في مقدمة الصورة بدت لي متشابكة الألوان ، مثل حوض بناء السفن . وهكذا ، وعوضاً عن ان انظر اليه وأحس بروعة الفوضى ، شعرت برد فعل سلبي كان سببه في الحقيقة سلسلة من المترافقات : الفوضى ، الوسخ ، البرد ، وعدم الشعور بالراحة .

وليست حياتنا الا مجموعة من هذه التقييمات ، وان كانت في أغلب الاحيان تقييمات سطحية وضيقة . وتنص نظرية علاقية الوعي ، على انه من اجل رؤية شيء « على حقيقته » علينا ان نراه في اوسع شبكة ممكنة من العلاقات . قـــد

أشعر مثلاً ، انني اعرف رواية « الحرب والسلام » لتولستوي معرفة جيدة جداً لأنني قرأتها عشر مرات . ثم أحضر دورة دراسية عن تاريخ اوروبا في القرن التاسع عشر ، فتتحول الرواية ، مع وجود هذه الخلفية الاوسع ، وتغدو ذات معنى أغزر من كل جانب . ويجوز ان تكون « ملاحظة » غرين عن محطة نفق كلافام « صادقة » بطريقتها الخاصة . غير أنه : لما لم تتوفر لها اية خلفية واسعة من العلاقات ، فقد تحتم كونها غير سليمة .

لاحظ ان احساسنا « بالعلاقية » ليس شيئاً نعيه في كثـــير من الأوقات . ففي حال « الحرب والسلم » قد تزودها دراستي لتاريخ أوروبا بخلفية جديـدة وتغيّر تقييمي الواعي لتلك الرواية . اما إذا كنت مستغرقاً في التمتع بقطعة موسيقية ، فمن المحتمل ان تكون معرفتي بحياة مؤلف تلك القطعة غير ذات أثر على الاطلاق . كلا ، فما يحدث أثناء ما اكون مصغياً الى تلك القطعـــة ، ان يأخذ ذهني في « المحاورة » ، وتستجيب عواطفي ، ويغدو عقلي الباطن اكثر نشاطاً ، مصاعداً الذكريات والانطباعات . ان « شبكة العلاقات » لا يراهـا الوعي ، ولكنها موجودة على كل حال ، وبمقدوري الشعور بها . ولحظـــات سعادتنا – وإبداعنا – تنبع من هذه العلاقة الناشطة بين الوعي واللاوعي . أما وظيفتنا نحن في هذه المرحلة من التطور فهي ان نعرف كيف تنمي هـذه العلاقة .

في حال جميع الحيوانات ومعظم الناس تعتمد الارادة على التحديات المباشرة من جانب البيئة . ويقول سارتر عن صاحب المقهى في كتابه « الغثيـان » : « حين يخلو مقهاه يخلو رأسه ايضاً » . ومن ناحية اخرى نجد راسكولنيكوف عند (دستويفسكي) حين يفكر في انه مالت تطرقه فكرة جديدة ، وهي انه يفضل ان يقف فوق طنف صخري مغمور في الماء الى الابد على ان يمـــوت من فوره . كذلك فان « خوري الويسكي » في رواية غرين المسماة « السلطـــة والمجد » يحس إحساساً فجائياً في ذاته بأنه على وشك ان تعدمه فرقـة التنفيذ

الى درجة تجعل من السهل عليه ان يكون قديساً . وفي كلتا الحالتين ، جعلت الأزمة الشخص يعي الامكانات الهائلة للأرادة ، والتي يجري تبديدها عادة من جراء انهاك العقل في المجالات المملة للحياة اليومية . والآن .. إذا تعلمنا ان نفـــك الارادة من تقييمنا للمواقف الحياتية ، الآنية ، وان نركزها على ما يوازي تحدي الموت الفجائي ، فان تبديد هذا الوعي سيتوقف ، وسيدخل الانسان آنذاك في المرحلة التالية من مراحل تطوره وارتقائه . ذلك ان مشكـــلة الانسان الحاضرة تكاد تنحصر في انه لا يملك القدرات اللاواعية لمساندة تطوير تفكيره وتنمية قدرة الاختيار الواعي لديه .

وسيكون بنيان الامر اسهل استيعاباً اذا ما تتبعنا الطريق الذي سار فيـه تطور الجنس البشري . فلنبدأ ببساطة الحيوانات ، التي تمتلك إحساساً بالغ الرقي للحفاظ على الذات ، وحاسة « سادسة » تليباثية قوية . لنرجع الى التاريـــخ فنقول : اثناء حقب الجفاف الطويلة في عصر البليوسين الجيولوجي ، تلاشى الجنس البشري تقريباً ، لأن الانسان كان نغلاً مضنىً بين قرد يعيش فوق افراع الاشجار وحيوان مفترس يعيش على الارض كالنمر او الدب . ولم يكن يستطيع منافسة أي منها في ميدانه . ومع زيادة سوء الظروف المناخية كان يتحتم على الانسان ان ينقرض ، كضحية لقرود الغابة والنمور ذوات الانياب السيفية . وليس هناك من يعلم لماذا لم يتلاش ذلك المخلوق ويضمحل . لكنني أخمّن أنـه وجد نفسه مضطراً إذ ذاك الى استعمال ميزته الوحيدة البسيطة – أعني ذكاءه . ويعتقد روبرت اندري ان الانسان تعلم ان يستخدم قطـــع العظام الغليظة أو أغصان الاشجار كسلاح ، وان هذا بدوره ولّد تنسيقاً بين دماغه وأعصابه ، مما جعله اكثر قدرة على التحسب من بقية رفاقــه في الغابـة بصورة تدريجية .

قد يكون ذلك كذلك ، وقد يكون ان جفاف عصر البليوسين أكرهه على استخدام قدر اكبر من ذكائه في المطاردة والقنص ، للتفوق على منافسيه في

التفكير اكثر منه في القتال . وأياً ما كان الحال ، فالواضح ان الانسان خلال عصر البليوسين ، قد توصل الى أعظم اكتشاف قام به في حياته ، وهو اكتشاف لم يتوصل اليه اي من الحيوانات — وأعني بذلك اكتشافه ان التفكير يعود بفائدة عظيمة الى حد لا يصدق . من الطبيعي للمخلوقات الحية أن تعيش لحظة فلحظة ، فتعالج المشاكل عند بروزها ولا تقلق بصددها سلفاً ، ويمكن الدفاع عن ذلك حسب المنطق العام ، فهل من فائدة في استباق المشاكل على التأكيد ؟ بقدورك مقاتلة الدب بعد إنذارك بذلك قبل عشر دقائق كما تقاتله مثل إنذارك به قبل عشرة أيام. . ولكن عصر البليوسين أجبر الانسان ان ينامي قدراته على الاستباق أو المراوغة لأنه كان صياداً . وعلى الفور ، وجد الانسان نفسه على قمة طبقة يطاردها خطر الانقراض — من قِبَل الحيوانات الاخرى على الاقل. فللنمر مخالبه ، وللفيل نابا ، وللتمساح اسنانه ، اما الانسان فلديه دماغه واسلحته .

وببطء — استغرق ما ينوف عن مليون سنة — تعلم الانسان ان يتكل على دماغه . ولا بد ان هذه العملية كانت عملية مؤلمة ، ومحصورة في عدد صغير من عينات غير عادية من البشر : إذ انه حق بين البشر آنذاك ، كانت قوة الجسم والشجاعة هما الميزتين اللتين توصلان الى السيادة ، فيما كان الذكاء لا يجد تحبيذاً كافياً من التطور الاجتماعي . وقد كتب برتراند رسل مرة: ان اعظم قفزة فكرية قام بها الجنس البشري هي تلك الوثبة التي انجزها يوم لاحظ أحدهم ان ثلاث شجرات وثلاثة اسود وثلاثة جبال تشترك في شيء واحد ، وان الحذر من الجاموس البري يفيده إذا استعمل أصابعه او الحصى لرسم الجاموس، أي تمثيله .

ثم انه بطريقة ما ، وأثناء حقبة طويلة جداً ، تعلم الانسان ان التفكير المجرد بدوره يمكن ان يكون اهلاً للثقة والاعتماد ، كما استمرت إرادته في تطوير الدماغ اكثر من تطوير أي جهاز دفاعي آخر . ولكن نشاط التفكير

يتضمن انفصالاً عن ملامسة الطبيعة المباشرة ، كما يكتشف اي شخص يحاول ان يفكر في منتصف الليل . ولما كان الانسان يعمل وهو ينتظر المكافأة — وكلما كانت اسرع كان ذلك أفضل — وكان معظم مكافآته التي يحصل عليها هي مكافآت طبيعية أو شعورية . . فان النشاط في التفكير لم يصبح شائعاً عاماً بين الأفراد في ذلك العصر . وقد أظهر ثمرته الأولى — بصورة محتومة — في مسكن الانسان ، في جعل المأوى أميناً ضد الحيوانات المفترسة وعواصف الشتاء القاسي .

لقد نظر الانسان الى أبعد واعمق مما نظر اليه أي حيوان آخر ، فقادته قدرته الجنينية على التفكير الى ابداع الاديان — وبالأحرى ابداع الأساطير والخرافات . أوليس يعني وجود طبقة من الكهان ان التفوق الفكري اصبح سبيلاً للوصول الى السيادة ضمن القبيلة ؟ لقد عاد الفكر بمكاسبه ، في صورة التبجيل والنفوذ . ثم انه في مرحلة حديثة نسبياً من التطور — في حدود العشرين أو الثلاثين الف سنة الأخيرة — اكتشف نفر يسير من الناس ان التفكير يمكن ان يكون نشاطاً ساراً في ذاته ، وانه ليس من الضروري ربطه بأي هدف معين كيما يولد سروراً . ولربما كان نشوء الرياضيات والعلوم كنتيجة مترتبة على الاكتشاف العرضي للخمر — لأن الخمر تجعل الانسان ميالاً الى التأمل كما تجعله مستقلا . وفي حضارات البحر المتوسط ، الدافئة المواتية ، حظي الفكر باعتباره هاماً بنفس القدر الذي اعتبرت فيه الحرب لبناء امبراطوريات ذلك الزمان .

ان هذا الطراز الجديد من الانسان كان مجزأ اكثر من أي وقت مضى . فالتفكير في الرياضيات ، والتأمل ينزعان لأن يخلقا شخصية مستقلة ، غير مقيدة ، كثيراً ما يعسر عليها ان تتوائم مع عالم الناس العادي . ومع تقدم الحضارة وتعقدها المستمر ، اكتسب أشخاص اكثر فأكثر هذا الانشطار — أي القدرة على الفصل بين الانسان العادي والانسان المفكر . وهو الانشطار الذي بحثته في الفصل الأول — حين حسد لورانس ذلك الجندي الذي كان يربت على ظهر

الكلب . لقد قلت « الرجل العادي والرجل المفكر » ـ ولكنه كان بوسعي ان اقول « الرجل العادي والرجل المجتمعي » . وقد جاء وقت كان فيه الرجل العادي قريباً جداً من الرجل المجتمعي ، فيسّر على ارسطوطاليس ان يصف الانسان بأن يقول : انه حيوان مدني . وفي الحضارات المتطورة الحديثة اضطر الرجل المجتمعي ان ينقلب رجلا مفكراً . فمثلا ذلك الانكليزي الذي يسافر الى أميركا .. هناك ستصدمه على الفور تلك اللهجة الغريبة التي تستعملها ربات البيوت العاديات والعمال ، وهي في معظمها تنبع من السيكولوجيا والتكنولوجيا ؛ ولكن وبصرف النظر عن تلك الرطانة الخاصة ، فانه يبدو صحيحاً ان الرجل الأميركي يميل الى استخدام كلمات أطول مما يفعل نظيره في أوروبا . ويبدو هذا طبيعياً في بلاد تبدو مدنها الكبرى اكثر ابتعاداً عن الحميمية من أية مدينة في أوروبا . ان على العقل ان يصبح اكثر تجريداً كيما يماشي الحياة اليومية. فالحياة في مدينة ممكننة هي اقرب الى الرياضيات من الحياة في العالم القديم . وما أسهل ان يغمر طوفان الاشياء التافهة الانسان في تلك الحال .

لكن هذه الخلاصة عن التطور الروحي للانسان قد اغفلت النقطة الحرجة . فلقد قلت إن الحيوانات تتمتع بنوع من الرادار الشامل ، ويعني هذا ان وعي الحيوان للعالم هو اكثر غموضاً، لكنه موحّد اكثر من مثيله في الانسان. انه نظرة جلية كرؤية منظر طبيعي من خلال نظارتين . فيما لا يقنع الانسان بما تريه النظارتان ، بل يطلب قدراً اكبر من الوضوح والتحديد ، اي انه يطلب ذلك النوع من الرؤية الذي يوفره المجهر أو حتى التلسكوب الضخم . لماذا ؟ لأن فكره يمنحه هذه القدرة ، قدرة تفحص الاشياء بتحديد وتركيز لا يتأتى لأي حيوان . لكن نقيصة المجهر او التلسكوب الفلكي هو انه يركز النظر على مساحة ضيقة جداً . فذبابة الفاكهة تغدو في عدسته تنيناً ، وكومة الخلد تظهر في ضخامة الجبل .. « ان قدرة الانسان على النظر عن قرب تجعله يقتصر

على التافه من الاشياء . »

هذا ما كان ينبغي على الاقل لولا ان الانسان قد استمر يطوّر « مجهره » لا استمر يطوّر قدرته على التركيز على آفاق بعيدة ، على أهداف قصية . لقد أبدع الفن والموسيقى والشعر كيما يفوز بهذه الرؤى الايجابية ذات الهدف . كان يحاول ان « يعوّض » الرادار عند الحيوانات بأنموذج آخر من النفاذ الموحّد، الذي ينطوي على ما يسمى خطأ : الخيال (وهي كلمة سيئة الحظ لأننا ها نحن نربطها على الدوام بالأوهام الخيالية ، والكذب ، فيما أساس الخيال أنه وسيلة لنفاذ تبصيرة ، زوج من النظارات .)

وهنالك سبب آخر للموقف المتأزم الذي خلق ميل الانسان الى ان يحشر نفسه في التفاهة . فقد اعتاد الدين ان يزوّده بمعنى اعتباطي للهدف ، وبأهداف بعيدة ، تقوم مناظرة تفاهة الحياة العادية . ولقد أصبح الانسان في الوقت الحاضر على قدر من الذكاء يكفي لرفض موجودات الديانات القديمة دون ان يكتسب معنى الهدف التطوري (الارتقائي) ـ المتضمن في الموسيقى والشعر ـ كيما ينقذه من التفاهة . وبعد الجهد الهائل الذي بذله اهل القرن التاسع عشر ، كف الفن عن كونه أداة للمثالية البطولية ، وهو في الوقت الحاضر في حالة ركود ، فهو لا يستطيع أن يعكس شيئاً غير التفاهة واتخاذ موقف الاشمئزاز والرفض تجاه تلك المثالية .

ومن المفيد في هذه المرحلة من الكتاب ان أورد مفهوماً جديداً وجدته ذا قيمة في محاولاتي خلق فينومينولوجية للتجربة الشعرية : وهو مفهوم التنمية والترقية او الترفيع

في سلاح الجو الملكي البريطاني لاحظت ظاهرة طريفة تبعث على الاهتمام . حين يرفّع الجندي النفر الى رتبة صف ضابط تجده كثيراً ما يشعر بالارتباك من ذلك الترفيع . ذلك ان مباشرته إصدار الأوامر إلى غيره تجعله يشعر بالزيف . ثم ينقضي اسبوع ، فيعتاد ذلك النفر الحديث الترفيع على اصدار الاوامر ،

ويتوصل بكل وضوح إلى ذلك الاكتشاف الهام الذي مفاده: إن هويتي الجديدة تلائمني اكثر مما كانت تفعل هويتي القديمة. إذن فصاحبنا « كان صف" ضابط طول الوقت » لكنه لم يكن يدري . وحين عرف هذه الحقيقة أصبح ترفيعه حقيقة واقعة ، بدلاً من كونه نوعاً من التمثيل .

والآن .. إذا وضع الانسان في ظروف تبعث على الملل أو الشقاء ، فإنه يحدث العكس ، إنه « يُخفّض » بدلاً من ترفيعه ، إذا جاز التعبير ، ويأخذ احساسه بهويته — أي أهميته — في التناقص والانحطاط بصورة ثابتة .

ان « ترفيع » او « ترقية » او « ارتقاء » فاوست لدن سماعه أجراس عيد الفصح هو التجربة الشعرية الاساسية ، هو توسيع آفاقه ، هــو تحريره من القيود ، التي هي بمثابة الشعور بسلاسل الجبال في الذات الداخلية للانسان . ويشبه هذا الاحساس عودة تدفق الدم الى ذراع خشّبها الخَدَر لأنك كنت مضطجعاً عليها . ولكنها هنا ذراع واحدة . اما في حالة الوعي العادي فان أجزاء كثيرة من ذات الانسان هي التي تكون قد تخشّبت من الخدر .

والآن يبرز السؤال المهم حقيقة : ما الذي يحجزنا عن بلوغ هذه الآفاق الاوسع من الذات ، والذي « يخفّضنا » من الاحساس بأننا بشر إلى الاحساس بكوننا مجرد حشرات ؟ ويبدو لي ان الجواب هو القول : إننا نتعثر ضمن حلقة شريرة . فالإثارة والتحديات تجعل أوتاري تتذبذب ؛ وتجعلني اتذكر قدراتي وإمكاناتي . وحين أدرك المجال الأوسع للنغمات التي تستطيع اوتاري عزفها فأن رغباتي وشهواتي تستيقظ ايضاً . ذلك أن الاوتار ليست أولاً وأخيراً سوى قدرات على الاحساس . فمن أجل ان أريد شيئاً يتوجب علي ان اكون قادراً على تصوّره ، أي على تصور السرور الذي سيمنحني إياه . ومن ثم ، فانه كلما ازداد شعوري بهويتي المتمددة زاد إدراكي لامكانيات العالم وقدراته على سروري . وعلى النقيض من ذلك ، إذا ما كنت في موقف لا يشجع على حفزي ، ان أوتاري لن تهتز عند ذاك ، فيَضيق احساسي بهويتي ، كما يضيق إحساسي بقيمة

الاشياء ، فأغدو سلبياً . وبعبارة شائعة : كلما كان الجهد الذي أبذله أقل ، كان ارتفاع الماء في بئري اكثر انخفاضاً .

كل منا يعرف ما يحدث في رحلة بالقطار تطاولت وامتدت اكثر مما ينبغي ، انه الميل الى الوقوع في الكآبة . فأنت ، كمسافر ، تأخذ جريدة لتطالعها ، ثم تطرحها ، وتقرأ بضعة سطور من كتاب ، وما تلبث ان تطبقه ، وقد تسائل نفسك فيما اذ كان يحسن أن تذهب إلى عربة المائدة لتناول قدح من الشاي ، ولكنك تقرر ان هذا شيء لا يحسن .. فما معنى هذا ؟ ان شعور الانسان بالكآبة — اي انتفاء الارادة — يعني ان الاشياء التي تحفزه في العادة الى العمل قد فقدت قدرتها على إثارة اهتمامه . ومثلَ معدة المريض ، يغدو العقل اكثر فأكثر هشاشة — إلى درجة أن فكرة بلوغ المرء هدفه لا تعود كافية لأن تمنحه السرور . إذ ذاك تكف عن « العطاء » . وبسبب من أنك كففت عن القيام بأي مجهود في « العطاء » فإن جميع الاخذ يتوقف . لكن « الاخذ » ، أو الاستقبال — كما في حالة أجراس عيد الفصح — هو وحده على التحديد ما يوقظ قوة الارادة وحيوية الانسان . وهكذا تكتمل الحلقة الشريرة . وهنا يتدخل عنصر جديد ، هو مفتاح الموقف بأجمعه . إنه النسيان . وهو يتدخل الآن ، فيحجب الانسان عن رؤية الخلفية ، أي الجبال التي خلفها ذلك الانسان وراءه . ولولا تدخل النسيان هذا لظل المرء يقوم ببذل مجهودات أخرى رغم انهاكه في تلك الحالة . لكنه يتذكر ان العالم ليس بليداً وضيقاً فعلا كما تظهره الحواس ، ومن ثم يتذكر ان الخطأ إنما هو خطأه هو ، وبسبب من عجزه عن أن يريد .

ولنواصل مَثَل رحلة القطار هذه :

لاحظ ما يحدث حين تبلغ نهاية رحلتك . ربما قابلك شخص لم تره منذ سنوات . فإذا سمحت لنفسك ان تغوص في الكآبة فإن مقابلته لن تهمك أبدا إذ ذاك تنكفيء إلى داخلك لتفتش عن رد فعل سار " فلا تجد هناك شيئاً شأن

ان تدلي سطلا في بئر فتجده فارغاً . لقد سمحت لنفسك ان تغوص في هــذه الحالة من خيبة الحياة ، لان هذا هو بالفعل ما يعنيه ما فعلت . انهـا حالة « كوهيليث » حيث يبدو له كل شيء عبثاً ، لا هدف له . ها هــو أدوين يكتب :

أبعدوا السيارة ، فحين تخيب الحياة .
أي فائدة من ذهابي إلى ويلز ؟

نحن الآن قريبون من محور القضية . تمعّن فكرة السرور أو « الانشراح » هذه . ان الانشراح الذي أشعر بـه عندما أصل الى وجهتي بعد انتهاء الرحلة لهو من طبيعة مغايرة تماماً لما أشعر به حين أعبّ جرعة من الشاي الساخـن حين اكون تعباً وعطشان . أمّا فهمنا طبيعة هذا الاختـلاف فيعني فهم شيء مهم جداً بالفعل . دعني الخصه في عبارة واحدة . دعني أقول: الفرق هو أن الانشراح « العاطفي » شيء مقصود . انه استجابي « المنتقاة » لشيء أشعر انه يسوى ان أفعله أو أحوزه .

وهاك مثالاً يجعل الفكرة اكثر وضوحاً . كنت في امريكا لبضع سنوات خلت ، وهناك جمعت الكثير من اسطوانات الفوتوغراف . وكان بعضها ينقصه ذلك الغطاء البلاستيكي الذي يقي الاسطوانات عادة من الغبار . فأوصيت على عدد كبير منها ـ مائتين تقريباً . وفي صباح وصولهــا ، جلست على الأرض وحولي كومة من الاسطوانات ، وباشرت مهمة وضعها في غلافات البلاستيك بصبر ـ لأن ذلك يتطلب أخذ كل من الاسطوانات من علبتها الكرتونيـة ، ثم من غلاف الورق الداخلي ، ومسحها بأسفنجة لتنظيفها ، ومن ثم وضعها داخل غلاف البلاستيك واعادتها إلى علبتها. كنت في حالة استمتاع تامة بالعمل عندما طرقتني فكرة الجانب السخيف من نشاطي هذا . فلو ان رجـلا لم يمتلك في حياته جهاز فوتوغراف كان يراني الآن ، لتعجب هو وأمثاله ثم تساءلوا عن وجه الرضى والمتعة في عملي هذا ، إذ أن ما كنت أقوم بـــه كان مجرد تكرار في

تكرار ، وهو خلوٌ من أي عنصر من عناصر الإثارة .

وإذن، لماذا كنت مستمتعاً به الى هذا الحد ؟ لأنني كل مرة أدرت فيهـا اسطوانة وكان علي ان أعيدها إلى غطائها الورقي، كنت أشعر بشيء من المضايقة . فكما يعرف كل من يهتم بجمع الاسطوانات ، كثيراً ما يتسرب الغبار الى داخل الورق حتى لو تم طيه وختمه باعتناء . ولمــاذا علي ان ابقي الاسطوانات بمنجاة من الغبار ؟ لأن الاسطوانة المغبرة تعطي خشخشة تفسد الموسيقى .

ولو تقدمت خطوة واحدة الى الامام وسألت نفسي عن السبب الذي يجعلني أتمتع بالموسيقى الى هذا القدر ، لكان الجواب معقداً اكثر مما يبدو في الظاهر . قد استمتع بقطعة موسيقية حباً فيها ذاتها ، لأنني أحب لحنها أو انسجـام الانغام فيها . لكن هذا ليس هو كل شيء . فكل قطعة موسيقية « تذكّرني » بدنيـا الموسيقى ككل ، تلك المملكة الهائلة الاتساع، والتي تمتد من منخفضات أنغام شوبرت المنبسطة السارة وترانيم شوبان ثم ترتفع في صورة مناظر طبيعية ساحرة على جبال بتهوفن وواغنر ، ومن الجمال الفاتر في أغاني القرون الوسطى البسيطة الى الموسيقى الحزينة الثرة عند برامز وأليغار . وانا لا اتمتع بأيـة موسيقى في الفراغ ، واذا بدأت في المساء بعزف سمفونية لـ بروكنر فإنني أنهي تلك العشية بـــأن اعزف شيئاً من موسيقى جلبرت وسوليفان، أو أحدثَ قطعة موسيقية من تأليف ستوكهاوزن، فالسرور في الموسيقى كثير التداعي ، إذ تجذب القطعة منها الأخرى ، كما انــه سرور متشعب .

« كل » هذا يجب ان يشرح للشخص الذي رآني أمسح الاسطونات وأضعها في اغلفتها البلاستيكية . بيد ان النقطة الرئيسية ستكون غــير ذلك . فهي كوني قد قررت ان اكون مسروراً ، لأسباب تتصل بدوافع طويلة المدى . هذا ما اعطاه حقاً ، إذ لا شيء هناك في طبيعة الأغلفـــة البلاستيكية يبعث على السرور .

ان النقطة التي احاول الوصول اليها هنا تتعلق بالطبيعة الحقة « للخطأ » الذي

ما الذي يحدث في مثل هذه اللحظات ؟ اننا نغير البؤرة ، من تركيز بسعة عين الدودة إلى آخر بسعة عين العصفور . نعم ، ان القرب من الارتفاع يجردنا من المعنى ، غير أننا قد سبق وبتنا نملك القدرة على استيعاب المعنى . انه يعتمد على عمل ذهني مفاده « النكوص » .

بوسعي ان اكون اكثر دقـــة في هذا الموضوع فأقول : ان كل من يفهم المبدأ الذي تعمل على اساسه علبة التروس الميكانيكية في السيارات سيفهم مـا أقوله تماماً .

إذا اخذتَ مروحتين كهربائيتين ووضعت احداهما على بعد بوصة واحدة عن الأخرى ، ثم شغّلت احداهما ، فما الذي يحدث ؟ ستبدأ الثانية في الدوران « تعاطفاً » مع زميلتها ، او من باب « المشاركة » معها . وذلك لأن الهواء يدور فيما بينهما فيجعل شفرات الثانية تتحرك وتدور . وفي علبة التروس الأتوماتيكية في السيارة يكون الفاصل بين « المروحتين » هو الزيت بدلاً من الهواء . اذن فالمشاركة أقوى واشد . اما في علبة التروس العادية ، فان المروحتين نفسهما تمشّقان شفراتهما ، وان كان وجود الزيت بينهما كفؤاً للقيام بنفس المهمة ، بـل انه يوفر بداية تشغيل ألطف ، كما يحول دون اصطدام الشفرات المشّقة .

ان عقولنا ايضاً « تدور » «تعاطفاً » ومشاركة مع البيئة . فاذا كنت أحدث شخصاً أستلطفه كثيراً ، تكون المروحتان قريبتين من بعضهما ، وإذا كان من أحدثه شخصاً لا اكاد أعرفه ، تكون المروحتان بعيدتين عن بعضهما تماماً . ولا ينطبق مبدأ المراوح التي تدور تعاطفاً على علاقاتي مع الاشخاص الآخرين فحسب بل ينطبق على جميع علاقاتي — مع الاشياء ، وبالأمكنة ، وبالمعرفـة أيضاً . واليك هذا المثل .

في بداية تعلمي اللغة الفرنسية ، يكون حديثي بها بطيئاً جـــداً فأنطق كلماتها وعباراتها بكل حذر . ومع مضي الوقت تكف تلك اللغة عن ان تكون غريبة علي ، « فأتعاطف » معها . وأتعلمها بسهولة وبصورة طبيعية .

ومن الواضح ان « التعاطف » هذا ليس غير اسم آخـــر للرابوط ، وهو ضروري لجعل حياتي يسيرة ومباشرة . (وان كانت تواجـــه مطالب عسرة أحياناً .) فحين يبدأ مكانٌ ما يضايقني ، فذلك لأنني اكون قد تعاطفت معه اكثر مما ينبغي ، أي جعلته اقرب الى نفسي مما ينبغي ان افعل . أمـــا إذا ارتبط مكان ما بالإذلال والخيبة ، فقد اشعر بموجات الخيبة تتعاظم وتغمرني كلما اقتربت منه . وهذا النوع من « التعاطف » هو إزعاج دائم . وليس من سبب يجعل بعض العباقرة يظلون في موطنهم الاصلي سوى انهم يعرفون تلك المدينة جيداً جداً ، وهي تولّد نماذج شخصية فيهم ، ولا يستطيعون الخلاص من قبضة رابوطهم . ذلك انه تتم ممارسة الحرية والانطلاق عندما يواجه المرء تحديات جديدة ، ولا يكون لدى رابوطه وقتٌ لكي يعمـــل . وكل من قرأ روايات تشيكوف يعرف مجمل ما يتعلق بالطريقة التي يغوص بهـــا الناس في حالات من الأسن ، ترتبط في النهاية ارتباطاً وثيقاً بالوسط ، بحيث يدبقون في شعورهم باللاجدوى وكأنهم دبابير في الدبس ، ولا يكون لديهم شيء يفعلونه الا ان يلسعوا بعضهم بعضاً . مثل هؤلاء الناس قد اصبحوا عبيداً لرابوطهم . ولقد سمّى الشاعر بليك الرابوط باسم « الشبح » فكتب :

كل امرىء خاضع دوماً لشبحه
حتى تحين تلك الساعة
التي تستيقظ فيها انسانيته
فيقذف بشبحه هذا الى قاع البحر .

ولأعد مرة أخرى الى مثال صورة المروحتين . فأنت تستطيع ان تتصور انني لو أخذت صفيحة من المعدن وأدخلتها بين المروحتين ، لكفتا فوراً عن الدوران . وليس من الضروري إبعاد المروحة عن الاخرى عـــدة ياردات ، فان تأثير الفصل بينهما — حــين « تستيقظ الانسانية » — يمكن ان يكون فورياً .

ويمكن ان تفهم سبب هذا التأثير الفوري في حال استيقاظ الانسانية إذا لاحظت ما يلي :

إن جميع لحظات الشعر ، والتأزم لديّ ، هي اللحظات التي تصدمني فيها الاشياء بجدة شديدة ، اي دون « تعاطف » أو مشاركة بيني وبينها. ذلك أن « الاعتياد » ينقص من زخم المعاناة، فيما « لحظة التأمل » هي اللحظة التي يتلاشى فيها اثر « اخذ الاشياء مسلّماً بها ».

تفحّص أيها القارىء ما حدث لأليوشا كرامازوف عندما عانى « لحظة تأمل » وهو ينظر الى النجوم . كان في حال من الشقاء والتوتر لأن جثة الأب زوسيما قد أخذت في الانحلال ، ثم تساءل فجأة مـــا إذا كانت فكرة القداسة بكاملها هي مجرد وهم ، ما دام على الانسان ان يموت ، ثم يبلى ، سواء كان قديساً أو خاطئاً . هذا موقف أزمة ، وفي الازمات « تستيقظ الانسانيـة » ، اي ان الرابوط يُكبت تماماً ، لان الوقت إذ ذاك يكون وقت تنبه ، اي يقظة ، وحسم . ويرى اليوشا في منامه حلماً عن قانا الجليل – ونحن نعـــلم ان قوى اللاوعي تعمل بسهولة في الاحلام – فتكون النتيجة ان يخف توتّره فجـــأة . وفي هذا الحين يخرج إليوشا في الظلام ويرى النجوم . كان التوتر قد خف منذ لحظات ، وهكذا لم يكن الرابوط بعد قد وجد وقتاً ليعود الى العمل من جديد. وفي نظره الى النجوم بكل بساطة – مع ان بمقدوره ان يفعـــل ذلك في أي وقت – يعاني إليوشا الوعي التأملي .

ان العبرة واضحة . فلحظة التأمل تأتي بسرعة وسهولة ، وهي تعتمـــد فقط على ان يطفأ زر الرابوط للحظة ، أو على صفحة من المعدن يتم ادخالهـا بين المروحتين بحيث يُمنع تدخّل العادة . لقد اطفأ اليوشا الرابوط عن طريق عملية الانكماش والتمدد العادية التي بتنا نعرفها جيداً في هذا الكتاب .

ان البساطة الكبيرة في العمل الذهني المنطوي في الفصل ، والنكوص ، تجعل من الصعب وصفه ، وان كان من السهل تماماً إدراك معناه . وربما كان

أسهل مدخل الى المشكلة ان يتكلم المرء عن نفسه .

لقد تعرضت في العقد الثاني من عمري بصورة كبيرة جداً للملل و« تقليل قيمة الحياة » ، وكنت متأثراً كثيراً بعبارة : اللغز العظيم للملل الانسان ، التي قرأتها مرة في كتاب عن أيوب . وكما رأيته آنذاك كان اللغز كما يلي : حين تكون في حالة من تأكيد الوعي ، فانك تنظر الى ملك ثم تهز كتفيك وتقول : ما أسهل اطراحه . إن الكون ساحر لذاته ، ويبدو أنه ما عليك سوى ان تفتح عينيك وترى مفاتنه . وعند ذاك يدور الكائن الداخلي فيك مثل مولّد كهربائي ، دينامو . وينادر المفتاح فترى ما تشاء .

ثم تغوص في الملل ، فتكبس على الزر . ولا يحدث شيء . يبقى الدينامو ساكناً كما لو أنه لم يعمل طول حياته ، انه فاقد الحياة تماماً – مثـــل كبس زر الاشعال في سيارة بطاريتها فارغة .

ولقد بدا لي آنذاك ان الملل لم يعترف به احد كسبب للمشكلة الضخمة في عالمنا المعاصر ، وكخطر يهدده ، وفي انكلترا على الأقل . هـــذا في حين انه في الروايات الروسية كانت الشخصيات تنسف أدمغتها من جراء الملـــل . وهنالك خطبة في رواية شيكوف : « شيطان الغابة » تقول :

« انك لم تتذوق طعم الملل الحقيقي ابداً يا صديقي ، فعندمـــا كنت متطوعاً في الصرب ، عانيت الحقيقة ، هناك عانيت الحر ، والوســـخ ، وكاد رأسي ينشق بعد حفلة سكر . واني لاتذكر يوم جلست في عريشة حقـــيرة قذرة . وكان الكابتن كاشكيتازي معنا ايضاً . كان كل موضوع تحدثنا عنه قد استنفد منذ زمن طويل ، لا مكان نذهب إليه ، لا شيء نفعله ، لا رغبة لنا في الشرب – وانما نذوي ، نذوي الى حد ان يضع الواحد منا إصبعه في الشق ، جالساً ، في نوبة ، كلّ منا يحملق في الآخر – هو يحدق فيّ ، وانا فيه ، هو فيّ وانا فيه ، اننا نحملق ولا ندري لم نفعل ذلك . وتنقضي ساعة ، وانت تعرف ، ثم ساعة أخرى ، ونظل نحملق . وفجأة يثب دون سبب ، ويستـــل

سيفه ويهجم عليّ . يا ابن الحرام ! وانا طبعاً أسحب سيفي أيضاً – وإلا" يقتلني – ويبدأ القتال : شيك شاك ، شيك شاك ، شيك شاك ... وبصعوبة عظيمة انفصلنا عن بعضنا . لقد خرجت سليماً ، غير انه حتى يومنا هذا لا يزال الكابتن كاشكينازي يسير وفي وجهه ندبة . أفلا ترى الى أي حد يصل القانط الملول ؟ » .

وعندما يفكر المرء في هذا النوع من الملل ثم في شدة عمق المعاناة ، وفي الشعور بأن الأرض كلها من جواهر ، وامكانيات الحياة غير المحدودة – فانه يكون من المستحيل عليه ألا يشعر بأن الملل لغز عجيب كالسرطان او الموت الاسود: واحدٌ من أشد آفات الروح البشرية غموضاً. هذا ما يدفع ستافروجين الى اغتصاب الفتاة، واخيراً الى الانتحار .. لقد اصبح الملل نوعاً من عسر الهضم الذي يهدد بتسميم كامل النظام البشري ، وتحويل الانسان الى فُطر .

كان القرن التاسع عشر يعرف شيئاً عن هذا ففيه بايرون وليرمونتوف وبوشكين ومبارزاتهم ، وشلي الذي ابحر وسط العاصفة ، ولينو وهولدرلين اللذان ماتا مجنونين ، وكليست الذي قتل عشيقته ثم قتل نفسه ، وستيفتر الذي حزّ حلقومه ، وبيدو الذي سمم نفسه بحشيشة الكورار ، وفان كوخ الذي صلم أذنه واطلق على نفسه النار في بطنه .. ان كل انواع هذه اللوثة العقلية والانتحار كان مرتبطاً بما أحب" أنا ان أسمّيه «مشكلة بومبارد» . وكان ألين بومبارد هو ذلك السيد الفرنسي الذي باشر اثبات ان الانسان يستطيع عبور الاطلنطي في قارب من مطاط وهو يقتات بالبلانكتون وما يعصره مما يصطاده من السمك . وفي منتصف الطريق ، وقع صاحبنا في غلطة ، إذ قبل دعوة للصعود الى ظهر سفينة كانت عابرة عن قرب وتناول وجبة دسمة على مائدة ربانها . فكادت تقتله . لأنه حين عاد الى أكل البلانكتون والسمك المدقوق في اليوم التالي لم تتقبله معدته ، فأخذه القيء عدة ايام قبل ان تعتاد معدته على غذائه السابق ، من جديد . والوجود الانساني كل يوم ، هو قضية

بلانكتون وسمك مدقوق،وقد عانى الرومانطيقيون الشدة الاعظم من تثبيت التجربة ، فأولاً واخيراً لم تتقبل معدهم الحياة اليومية .

لكن يأس هؤلاء الرومانطيقيين ُيبين انهم كانوا يعون ان جزءاً من مشكلتهم هو انعدام التحكم في النفس ، الملل . لقد سعوا وراء الأزمة مثلما أمسك راما كريشنا السيف في معبد كالي. وها هو الكابتن شتوفر يخبر أيلي في قصة «هارت بريك هاوس Heart brake House» فيقول : «انت تفتشين عن زوج ثري . وحين كنت انا في عمرك كنت افتش عن الشدائد ، الخطر ، الرعب والموت ، كيما اشعر بالحياة بشدة اعظم » ..

وهذا هو السبب الذي جعل الرومانطيقيين يفتشون عن العنف . ولقد لاحقه فان كوخ بعزم وتصميم ملحوظ .

في سنة ١٩٦٥ شاهدت معرضاً لرسومه في متحف امستردام ، وكان من المذهل حقاً ان أرى الطريق الذى سلكه العقل في نضاله لنبذ الشبح . هناك برزت القتامة والظلام في الرسوم المبكرة ، ثم شدّة الرؤيا في الرسوم التي رسمها في بوريفاج ، أثناء عيشه كراعي ابرشية بين عمال المناجم البلجيكيين وتخليه عن طعامه ولباسه. وتمثّل الضوء والهواء في رسوم مرحلة مونتمارتر. فيما سيطر اليأس والصراع في مرحلة آرلي – حين حاول ان يقطع أذنه ويقتل جوغين . واخيراً تجلّت كثافة الرؤيا المتناوبة مع الكآبة الفظيعة اثناء المرحلة الاخيرة من حياته في مأوى الأمراض العقلية . بيد ان ما كان واضحاً تماماً هو أنه قد استطاع في آخر الأمر ان يكتسب قدرة خاصة على توليد «تثبيت المعاناة» عن طريق المجهود العقلي . وهذا واضح جداً من لوحاته: «طريق اشجار الكينا» ، و «الليلة ذات النجوم» و «حقل من السنابل الخضراء» . كانت مشكلته الرئيسية هي ان سنوات الخيبة والقلق قد حولت عقله الى مستنقع آسن من التشاؤم،الى درجة ان اصبحت هذه النشوات المولّدة ليست اكثر من فترات تنفّس له . كان ما يحتاجه فان كوخ هو ذلك النوع من

الفهم لظاهرة تثبيت الوعي (التي جهدتُ في شرحها حتى الآن) . ويبدو أنه كان يتبع نوعاً من سياسة : توقفْ ، ثم تابع السير .. مثل قيادة سيارة ذات محرك قوي جداً بأقصى سرعة ، ثم الدعس على الفرامل كلما بلغت السيارة سرعة مئة ميل في الساعة . وخلاصة الأمر : كان الجهل وحده هو الذي حطّم حياته .

كان اكتشافي فان كوخ – وأنا في حوالي السابعة عشرة من العمر – نوعاً من نقطة انعطاف لدي . فالذي بدأت أفهمه لم يكن ظاهرة لحظات التوتر ، بل أهم من ذلك ، كان ظاهرة لحظات الملل . نحن نعلم اننا نستطيع استدعاء الطاقات عند حدوث طارىء ، ولكننا نعلم ايضاً اننا نستطيع استدعاء الطاقات من اللاوعي في ظل ظروف عادية . فحين اعرف ان عليّ ان اقطع ثلاثمئة ميل بسيارتي غداً فانني أقوم بعمل ذهني لتركيز قواي ، تماماً مثل ما أفعل حين اذهب الى البنك لأسحب مصروف العطلة . ولو ان الحياة سارت بشكل هادىء وغير مثير ، ثم نشأت مشكلة مزعجة حقاً ، فانني أميل للابتعاد عنها ، فأقول « أوه ، كلا » ، وارفض استدعاء الطاقة الضرورية لمعالجتها . إنني مثل بخيل شحيح يدّعي الفقر ، فانا أشكو من أنه لا قدرة لديّ على معالجة هذه الأزمة ، وانني مرهق ، ومهدود الحيل من قبل ... ان ما أقوله اذ ذاك في الواقع ، هو : « هذا لا يساوي العمل » . ونحن من أجل ان نحكم ما إذا كان شيءٌ ما يساوي عمله ام لا ، نجري تقييماً . اي ان هناك عملية اختبار واعية بشأنه . فاذا كنت في حالة من الملل ، يكون وعيي ضيقاً ، « وشبكتي » صغيرة المساحة .

هذا ونحن نبذل الطاقة على نفس المبدأ الذي يسير عليه رجل الاعمال حين يبذل رأسماله ؛ اي على امل المردود . دعنا نفرض أنني أجلس على كرسي ضجراً وسئماً . لقد ألقيتُ من يدي كتاباً وجدته متعباً . والحجرة فاسدة الهواء ، وفي الخارج بردٌ قارس ، بحيث لو فتحت نافذة لأصبحت الحجرة

باردة جداً . لاحظ انني أقيّم الموقف بحساب « المردود » الممكن . كذلك ها هي النار في الموقد ضعيفة وأنا أجلس لأنظر الى قفة الفحم . إنها فارغة . وهذا يعني أن عليّ أن أخرج . كنت أرغب في بذل مجهود لأخذ القفة وتلقيم الموقد بالفحم إلا ان خروجي لجلب الفحم ... هذا شيء متعب جداً . فالأمر لا يساوي ذلك حقيقة .

إنني أحاول تأكيد الطريقة التي تتضمّن فيها المواقف إجراء تقييمات موصولة لما يجب أن يُفعل .

أما الآن فلنفرض أن سبب عدم إعادة ملء قفة الفحم هو معرفتي ان مستودع الفحم فارغٌ تقريباً ، بحيث انني اذا أشعلت الموقد الآن ، فلن استطيع إشعاله في المساء . هذا عاملٌ سلبي آخر يكون عليّ ان آخذه في اعتباري ، وهو يزيد من شعوري ان اشعال الموقد الآن هو فعلاً لا يستحق العناء . ولكن .. في هذه اللحظة أسمع صوت سيارة نقل في الخارج ، لقد وصل بائع الفحم ، وبعد عشر دقائق ، تراني أخرج الى مستودع الفحم بحماسة اكيدة . لماذا ؟ ما هو الفرق بين الموقفين اللذين لخّصتهما آنفاً ؟

في الموقف الأول ، ربما كان مستودع الفحم مليئاً ، غير أني بحكم مللي ظللت أشعر بأن الأمر لا يستحق بذل مجهود لجلب المزيد من الفحم . وفي الموقف الثاني كان هناك دافع سلبي – هو خشية عدم وجود فحم كافٍ – لذلك كان هنالك قلق في عقلي . وحين وصل بائع الفحم اختفى ذلك القلق ، فبات تثبيت التجربة الناشىء يكفي لإكساب هدف الى جلب الفحم .

والنقطة الجديرة بالملاحظة هنا ، هي انه في الموقف السابق – حينما أصابني الملل بالشلل عن العمل – كان حكمي على الموقف يبدو حكماً دقيقاً عادلاً . انا أقول : « نعم ، انا ادري ان هناك الكثير من الفحم ، لكن الغرفة فاسدة الهواء ، ولا أريد الاستمرار في القراءة ، فأنا تعب ومتبلد . وحين انظر الى داخلي من أجل أي دافع إيجابي ، لا أراني أجد شيئاً ... »

ويظهر لي ان هذا تقييم فيه إنصاف وفيه دقة ، في نطـــاق الموقف الذي لخصته . وهذا يشبه تمامـــاً ذلك التراخي الذي نشهده لدى شخصيات مسرح بيكيت والذي يبدو معقولاً تماماً ضمن الموقف الذي يخلقه لهـــا بيكيت . والمغالطة هنا ، بطبيعة الحال ، هي أن المرء يتقبل شبكة صغيرة جـــداً من علاقية الوعي كما لو أنها معيار دائم ، أي نوعٌ من المطلق . فأنا حـين أتفحص الموقف من أجل تقييمه ، يكون الشيء الذي لا أهتم بالتدقيق فيه هو درجـــة « علاقية » وعيي . فأنا أسلّم ان ليس الوعي إلا الوعي أولاً واخيراً ، وان الشمعـــة « على التأكيد » تريك الغرفة بالضبط كما يفعل المصباح الكهربائي أو اشعة الشمس الساطعة ... وهذه هي نقطة المغالطة والخطأ . فالواقع غـــير ذلك . والشيء الذي فشلت في فهمه هو انني أمتلك « عضلة رافعة » أو عتلة لزيادة حجم شبكة وعيي .

فكثّر لحظة من الوقت في هذا العمل الذهني ، « أي كونـــك مهتماً » . ان الدكتور واطسن يجلس في أريكته في شارع بيكر بعد ظهر يوم بليـد من أيام الشتاء . لقد فرغ لتوّه من قراءة جريدة التايمز ، وهـــو يشعر بالضجر ويقول بفتور—دون ان يكون مهتماً حقيقة : « لقد مات اللورد أشتون ياهولمز ، هل سبق لك ان قابلته؟ » فيرفع هولمز رأسه ويقول : « الواقع نعم يا واطسون ، وكان ذلك بخصوص إحدى أغرب وأرهب إحدى قضاياي في عملي كـــله . أيسرك ان أرويها لك ؟ كان ذلك في سنة ١٨٨١ ، نفس السنة التي جئتُ فيها من اوكسفورد ، واستأجرت مسكناً لي خلف المتحف البريطاني ... » وفجأة يصبح واطسن كله آذاناً صاغية . لقد مال الى الامام وعلى فمه بسمة السرور التي يفتر عن مثلها الاطفال حين نقول : « كان ياما كان في قديم الزمان وسالف العصر والأوان ... »

ما الذي فعله واطسن ؟ نحن نقول : لقد أصبح مهتماً ، وعلى الفور يتضح عدم الدقة في عبارتنا هذه . إنها تضفي عليها السلبية . إذن دعنا نقول: ان شيئاً

ما قد استحوذ على اهتمامه . وهذا بدوره غير دقيق . فالواقع ان اهتمام واطسن قد توفز وانقض كانقضاض الصقر على أرنب ، فمخالبه تغوص في كل كلمة يتفوه بها هولمز. إن هناك قياماً، بتركيز ، فجأة . .هناك انطلاق .

ما الذي كان سيحدث لو حاول واطسون أن يقوم بهذا التركيز دون هدف ، بل بمجرد التحديق في الموقد ؟

ان هذا يعتمد في الواقع على مدى ملله آنذاك . فاذا كان ملله قليلاً أمكنه هو ان يخلق ومضة من السرور والتوتر ؛ أما اذا كان شديد الملـــل فلن يحدث شيء . وهذا يبدو واضحاً جداً . فعلى الخالب أن تمسك شيئاً ما ، والقيـــام « بالاهتمام » يتطلب هدفاً يركز عليه .

والآن ، تكشف لحظة التأمل الكون على انه مفعم بإمكانات غير محدودة— مناسبات لا حصر لها للاهتمام . فحين طق ديـــك مسدس « غرين » على حجرة الاطلاق الفارغة ، وحين أوقفت أجراس عيد الفصح محاولة فاوست الانتحار نشأ ادراك مناف للعقل لا يصدّق. وعندما تزداد علاقية الوعي ، فان العالم نفسه يتبدى مليئاً بالإمكانيات . وبعبارة اخرى : ان الامكانيات متوفرة فيـــه من قبل ، وانما القيام بالتركيز ، اي بزيادة العلاقية ، هو الذي يكشفه ويبديه . إن عادة السلبية لدينا تعني اننا نميل الى عمل الاشياء من الخلف الى الامـــام — وأننا نفكر بصورة مقلوبة . نحن نعاني الملل ، ونحن نسعى وراء دافع لتركـــيز اهتمامنا : « ايسرك ان اروي لك شيئاً عنها يا واطسون ؟ » . وهذه الطريقة في التفكير طريقة ممينة اذا كنت أحاول تطوير قـــدرة فان كوخ على تثبيت الرؤيا . إذ ان هذا يعتمد على الاعتراف بأنه : اذا فتح المرء حواسه بقـدر كاف فان الرؤيا تأتي .

لأعدْ الى أبحاثي الخاصة في الموضوع . كانت سنيّ مراهقتي مشلولة بالملل والشعور بالعقم التام. وقد زاد في ذلك انني عملت في وظائف مكتبية متتابعة ، حتى أن محاولاتي « لايقاظ عقلي » كانت تتعطل دائماً بفعل المنظر الكئيب الدائم

الذي ترك الاسطوانة تدور في مكانها القديم . ولقد قضيت فترة قصيرة من الخدمة العسكرية ، لكنها جاءت مملة جداً ، وان كان فيها حركة كافية وتغيُّر في المنظر جعلني أعي بوضوح ان المشكلة هي : الرابوط ، المروحتان اللتـــان تعملان بتعاطف . فان لم أرد ان يتعطل المجهود العقلي ، وجب عليّ ان افتش عن مواقف لا تستطيع العادة فيها ان تتطور – تماماً مثلما فعل فان كوخ . وانطلاقاً من هذه الفكرة ، اصبحت جوالاً لمدة سنة تقريباً ، كنت اثناءهـــا اجول هنا وهناك ، اعود الى البيت من وقت لآخر ، واعمل لفترات قصيرة في جميع أنواع الأعمال الشاقة – في المزارع،وورشات التعمير ، وحتى في أرض المرض . وقد ترك ذلك نفس النتيجة التي قدّرتها سلفاً، وهي ان : التخلي عن الروتين ، أي عن الانزعاج الدائم الذي حجز منع الارادة عن الاسترخاء – قد سهّل علي تركيز « الآفاق البعيدة » بصورة اكثر ثباتاً. لقد ابقى عنصرُ الأزمة الطفيفُ في مثل هذا الجو عقلي في حال من التوتر ، فلم تعد لحظات التنفس المؤقتة شيئاً مسلّماً به ، من شأنه ان يُولد تثبيت المعاناة كان من المهم الاّ أغوص في حالة شرود : أي انسياق كرْهيّ مـــع الارادة وهي مركزة على مكونات اللحظة الآنيّة . ولم يكن هناك اي خطر من وقوع ذلك ، لأن اللذة الناشئة عن تثبيت المعاناة كانت من الشدة بحيث جعلت عقلي يحاول على الدوام ان يقفز الفجوة بين نظرة العين الدودية والأخرى العصفورية .

ولاحظت شيئاً يبدو واضحاً تماماً عند كل من درس الأسرار والطقـوس ، وان بدا محيراً للكثير من الاشخاص الاذكياء . وهو ان تثبيت المعاناة كان هـو نفسه على الدوام ، ولم يحدث اي تغير في طبيعته ابداً. كان مثـــل الصعود الى قمة برج والتطلع الى نفس المناظر من هناك . نعم قد تختلف المناظر من يوم الى يوم ، حسب كون الطبيعة مشمسة أو ماطرة ، ولكنها في العين نفسُ المناظر. ولم تكن هذه التجارب « صوفية » بمعنى كونها رؤيا لله . كلا. فالذي «ادركته» الآن كان شيئاً سبق لي ان عرفته نظريا ، لكنه كان الآن « ادراكـاً » لا

« معرفة » . كان هناك تزايد في معرفة آلية الوعي ، في الفرضيات والعادات التي تشد معظم الناس الى حياة محصورة ضمن نظرة دودية ، وكان هناك ايضاً معرفة معقولة بأنني لن اقبل هذه النظرة الدودية من جديد على انها الحقيقة . وبدت لي مسرحيات بيكيت وروايات على بعض السخف ، وكأنهـا تقوم على صراخ تلميذ مدرسة يضخّم خطأه . لقد ظلّت معظم المشاكـل الميتافيزيقية معتمة : مشكلة الموت ، مشكلة الزمان والمكان ، ومشكلة الوجود والعدم . لكنه كان من المستحيل الشك في ان هذا النفاذ اكـثر صدقـا من النظرة الدوديـة . لم يكن هنالك ايـة إمكانية للمقارنة بينهما ، فالفارق شاسع وكبير .

كذلك اتضح لي انني في لحظات النفاذ هذه ، انما سلكت الخطوة المنطقية التالية في تطور الانسـان وارتقائه . واظن ان المعنى المحدد الذي بسطته آنفـا قد بات واضحا تماماً . فليست مشكلتنا الأساسية سوى هـذه العادة ، عادة « تقييم » المواقف دقيقة فدقيقة ، ثم الحكم في « ما الذي يحس ان يفعل » . ولا يُلحق هذا بنا اي أذى لفترات قصيرة ، وبخاصة اذا مـا ظلت الحقائق الخطيرة تتدخل مجبرة العقل على ان يراجع احكامه الضيقـة ، كأن يطلـق اسم الارهاق ، على كـله ، من باب خداع نفسه . أما اذا استمر ذلك لفـترة اطول مما ينبغي – وهو ما يفعله معظم الناس طوال حياتهم – فانه يؤدي الى تشويش عقلي مطـّرد وخمول زائد .

والآن .. دعنا نرجع الى تشبيه سابق : لن يهم كثيراً اذ ما سمح قيم المكتبة ببضع دزينات من الكتب ان تظل على الطاولات : فإن عمل ساعة واحدة يكفي لأعادتها الى امكنتها الصحيحة . اما اذا تُركت كتب متنوعة تتكدس فوق بعضها لعدة سنوات ، فان المكتبة ستغدو مشوّشة جداً يعجز عن تنسيقها اي رجل بمفرده . (هذه هي النقطة التي يهاجم منها الناس الاطباء النفسانيين.) واسوأ من هذا، انه كلما زاد التشويش في المكان زاد شعور المرء بأنه لا فائدة

من عمل شيء . وهنا تواجهنا حلقة شريرة ، او سلم حلزوني – حيث تؤدي الفوضى الى ارهاق الارادة ، ويؤدي ارهاق الارادة الى فوضى اكثر .

لقد تسنى لي اثناء الاربع او الخمس سنوات التي قضيتها أتجوّل دون استقرار ، مركزاً على « الافق البعيد » ان طوّرت تلك الجبلة الذهنية ، حيلة اقصاء النظرة الدودية الضيقة . ولم يقع مثل ذلك لفان كوخ . اذ لم يخضع لأي تحليل منطقي ، ولذلك لم يستطع المسكين ان يتأكد ، وهو يتذكر تجاربه فيما بعد ، مما اذا كانت تلك المعاناة مجرد تفجرات في عاطفته دون دلالة موضوعية . ثم انني اعتمدت على فكرة ان النفاذ لا علاقة له بالعاطفة – فالمناظر تظل إياها على الدوام – وعند ذلك كفّ هذا الشك عن ان يكون عاملاً مهماً .

لم تكن رؤياي هذه اثناء فترة « تجوالي » شيئاً كالذروة ، او الرعشة الجنسية ، فهي عنيفة قصيرة عابرة .. كلا ، لقد ولدت فيّ على الدوام حساً قوياً أنني لا زلت في البداية . ثم واجهتني المشكلة الثانية . وكانت هذه المشكلة ان ارسم خريطة للمناظر ، كي أشرح آلية الوعي والطريقة التي تستطيع بها ايصال المرء الى تثبيت المعاناة أو تؤدي به الى مرض جنون العظمة . وقد اثبت ذلك انه اكثر صعوبة مما قدّرت ، لأن علم النفس العادي ، من ذلك الضرب الذي انشأه فرويد ويونغ ، أثبت عدم جدواه . نعم ، لقد قدّمت الوجودية نقطة انطلاق افضل ، لكن هذا بدوره جبهني بنفس الصعوبة ، وذلك لأن عباقرة هذا المذهب – كير كجارد ، وهيدجار ، وسارتر ، وكامو – كانوا معقدين بفعل التشاؤم و « المغالطة السلبية » قدر تعقد بيكيت . ومن ثم بدا لي رفض العالم عند سارتر غير قابل للادراك كالرفض عند غراهام غرين ، أي مجرّد أمارة على العجز عن التفكير بوضوح . فهو يظل يخلط ما بين الوعي كمفهوم عام ووعي الشخصية . وبالتالي نجد سيمون دي بوفوار تكتب في « بيروس وسينياس » ما يلي : « انا انظر الى نفسي عبثاً في المرآة ، واسرد على نفسي قصتي أنا ، ولا استطيع ان افهم نفسي كموضوع كامل ،

وأعاني في ذاتي الفراغ الذي هو انا ، فأحس بانني لست موجودة » وتتصور انها بذلك تصف خاصية عامة للوعي « ككل » بدلاً من وصفها « الوعي الفردي » ، السطحي العادي . وطالما يطّلع المرء على مجلدات الآنسة دي بوفوار في سيرتها الشخصية ، أو على « كلمات » سارتر ، يسهل عليه ان يرى بالضبط سبب وقوعها في هذا الخطأ الكبير ، وهو أن أياً منهما كان خلواً من قدرة المعاناة الشعرية – تأكيد الوعي – التي كانت توافي وردزورث بصورة عفوية .

والخاصية الكبرى الذي يتصف بها تثبيت الوعي – وافرض ان بامكان المرء ان يسميه انهيار الوعي – هي انه يبدو مقنعاً تماماً لصاحبه حين يكون فيه ، شأن كذاب حاد الذكاء يستطيع ان يحسب حساب كل شيء بمقياس ذلك الشيء نفسه . لقد اخترع ألدوس هاكسلي عبارة نافعة تماماً عن الدين حين قال : إنه أضيق مقولة تعمل – اي ما نستطيع ان نجزم به منه على التحديد دون الدخول في « الايمان » أو « التفكر » . حسناً ، إن اضيق مقولة تصلح لـ « انهيار الوعي » هي ان العالم حقيقي وثابت ودائم ، واننا « نحن » لسنا حقيقيين جداً ولسنا دائمين جداً . « وإحدى اكثر المحاولات إقناعاً في الادب هو كتاب ويلز : العقل عند آخر حدوده » ذلك العمل العظيم الذي صوّر فيه ويلز ان العالم آخذ في الانهيار .)

وفي هذه النقطة ، يبدو من المناسب إلقاء سؤال « ماذا عن الموت ؟

هل لدى هذه الفلسفة المتفائلة الصبغة في أساسها ما تقوله عن هذه المشكلة الكبرى ؟

وإذا كان الجواب سلبياً ، فلا حق لها بالتأكيد في ان تتهم أياً من سارتر ، وغرين ، وبيكيت والآخرين .. بكونهم قصيري النظر ؟

ليس الأمر على هذه الصورة . ومع أنني لا أومن ان مسألة الموت خارجة من نطاق الحلول الانسانية ، فليس لها صلة خاصة بالموضوع في هذه المرحلة على

كل حال . لنفرض انني كنت متعهد بناء ، فأقول : اظن انـــه تلزمني سنتان تقريباً لإقامة بناء مؤلف من ثلاثين طابقاً ، فيجيب أحدهم : « آه كلا ، لأنك معرض للموت في أية لحظة » ، أفليس هذا بكل وضوح هـــو منطق عدم الاطمئنان . ان ما أريد قوله هنا هو ان غلطة الانسان الكبرى تكمن في اعتقاده ان « يقظة الحياة الطبيعية [« الأنا » هي ادراك » - حسب عبـــارة هوسيرل . والأمر ليس كذلك . فالمفهوم العادي لهذه الفكرة يتضمن مغالطة واحدة على الاقل ، وهي ان « الادراك» عمل سلبي ، شأنه شأن النوم .

ولقد حاولت ان ابين ان هذه المغالطة قد نشأت عن كفاءة رابوطنـــا الانساني . ويمكن مقارنة هذا الرابوط مع محاسب ممتاز للضرائب ، انه يستولي على نقودك كلها بكفاءة قبل ان تتسلمها انت ، فيحسم الضريبة المستحقة عليك ، حتى لا تبقى لديك اية فواتير عن الضرائب . وعندما يذكر الناس الضريبة ، تقول انت بكل صدق ، لم ادفع أي ضريبة في حياتي ابداً . والحقيقة الواضحة هي انك غبي اكثر مما ينبغي لكي تدرك مصلحتك الخاصة . وعلى كل حال ، فأن محاسب ضرائبك الخفي يعتمد بالكلية عليـــك . وإذا توقفت عن كسب المال ، فلن يكون قادراً على مؤازرتك واسنادك . وهذا صحيح تماماً في حـــال الرابوط . فالطاقة التي تغذي ادراكك الحسي اليومي تنبع « منك » . وكذلك تلك « العلاوات » من الوعي المزدوج ، والتي تفاجئك بسرور هو نفس سرورك عند اجراء حسم الضريبة لصالحك . ان ما ستطوره البشرية بصورة بطيئـــة ، فيما نحن نصعد سلم الارتقاء ، هو تعميق الوعي بعمليات الرابوط هـــذه ، كما يختفي عنصر الحظ من تقلبات الوعي ، صعداً وهبوطاً . وبالتـــالي فان مشكلة المـــوت نفسها ستصبح ضمن مدى معرفتنا الذاتية - إذ ان اي طبيب سوف يؤكد ان صحة الجسد تعتمد ، بطريقة غريبة نوعاً ما ، على العقل . وفي هذه المرحلة ، هذا كل ما يمكن قوله .

واليك ملخص القول كله. ان جميع التغييرات المهمة تشتمل على فترة ركود ،

فترة من الراحة . فعندما يتحول بلد متأخر من الزراعة الى الصناعة ، فانالنتيجة الفورية لذلك هي البؤس والجوع للعمال الزراعيين . والجنس البشري في طريقه نحو طور جديد من الارتقـــاء قد سار بخطوات متسارعة منتظمة ، وها هي النهاية تلوح عن قريب . لقد تخلى الانسان بطريقة مدروسة عن الثراء الدافىء لوعيه الحيواني،من أجل شيء اكثر كآبة وصعوبة بالكلية . وهو لم يفعل ذلـــك عامداً وعن تصميم ، بل على شكل قفزات قصيرة ، رافقهـــا الكثير من التراجعات . ان محاولته قهر الطبيعة وتحسين وضعه فيها جعلت حياته معقدة الى حد كبير ، حتى ان العبارة العتيقة « هبة الحياة » بدأت تأخذ ظلالاً تهكمية في المعنى . لم يعد الكسل والجبن ميزات يمكن للقوة الكامنة خلف التطور ان تحتملها . ان ناس القرن الواحد والعشرين سيولدون في عـــالم منفر بغيض : مدنية هائلة ، انعزالية ، لا قلب لها ، وعالية المكننة . سيجده العباقرة عالمـــاً عنيفاً ، لأنه سيبدو مجهولاً وشاسعاً لا مكان فيه للفورية . وستكـــون الطرق الى القمة فيه معلـّمة جيداً ، ولكنها ستشتمل على قدر غير مشجع من التخصص ، ومن التكيّف مع متطلبات التنظيم الجماعي . وطالمـــا ان العباقرة بطبيعتهم يكرهون العمل وفق هذه المتطلبات ، فانه يبدو ان النزعة الحالية للمقاومـــة السلبية سوف تتزايد ، فيما هم ينفثون صرخات الاشمئزاز على الساعة الاخطبوط التي تشدهم اليها بعنف . ومن شأن هذا ان يجعل الاشياء اكثر سوءاً فقط ، إذ لا شيء يقضي على الارادة اسرع من الاقتناع بلا جدواهـــا . ويبدو ذلك مثل حلقة مفرغة . وهناك جميع الأسباب التي تدعونا الآن نفترض ان الانســانية قد اختارت طريقاً ذاتية التدمير نحو السيطرة ، وان الاشياء مقدّر لها ان تزيـــد سوءاً ، الى ان ينفجر الكون البائس بجملته ونعود نحن الى البربرية الفوضوية غيـــر المفيدة .

لأجل ذلك أصبح من المهم جداً ان نعي ما يحدث الآن . فالوعي البشري ظل يعيش على نصف مخصصات من الغذاء لمدة طويلة الآن ، انما بأحساس ذي

أهمية ، وما ذلك الا باختيارنا نحن .. مثل رجل قد يصوم علّه يخفف من وزنه ، أو ليوفر المال لتمويل أحد المشروعات . وقد حانت المرحلة التي اصبح بمقدورنا فيها ان نقوم بأول عملية حصاد . لأننا لم نتخل البتة عن دفء ولزاء الوعي الحيواني. لقد بدأنا نطور طرقاً نتمكن بها من نيل الثمرة دون اشواكها: الكسل ، وعدم الكفاءة ،وفقدان الهدف . فاخترنا الهدف ، وتقبلنا الهبوط المفاجيء في ضغط الوعي الذي رافقه . لقد وجد الشرق دائماً سهولة اكثر من الغرب في احراز النشوة ، لأن المزاج الشرقي يميل الى ان يكون أقل تصميماً وعزماً (مع انه من الممكن ان لا يظل هـذا صحيحاً في المستقبل) ، ولكن وحتى الآن ، كانت هذه هي المعادلة التي تتحكم في بقاء الانسان : الهدف وشد الحزام ، او السعادة والانجراف .

ولكن التعبير عن ذلك بهذه الطريقة ، يجعلنا نرى انه ليس من الضروري ان يكون المرء كذلك. لقد تركنا تحديد الهدف الى الرابوط ،لأنه كان من الضروري للوعي ان يتوفر : كان علينا ان نستخدمه في المشاكل الفورية . وها قد حان الوقت الآن عندما لم يعد صحيحاً ان بمقدورنا الاستراحة والاسترخاء ،فحسب — فك السرج عن الحصان — بل بات فعل ذلك قضية ملحة . ان التعقيد الجديد لمدنيتنا يتطلب شكلاً اكثر تروّياً ، وخصباً من الوعي . فالطاقة الشبحية القديمة يجب ان تتحول الى معرفة بالذات ، الى محاولة اثارة مملكة الرابوط ، والفوز بالسيطرة الواعية على موارد طاقته الهائلة .

وهنا يتوجب علي ان اؤكد مجدداً ما قلته في البدء : اننا نملك موارد هائلة من الطاقة لبس التشاؤم بخصوصها غير سخافة مضحكة . والصينيون القدماء الثلاثة مرحون في نظر بيتس لأنهم يعلمون . لقد اقتحموا ستار المعرفة . لقد انتهى الشك لديهم — فلا يشكون مثل فاوست — في انه يمكن لتلك المعرفة ان تقضي علينا ، بكشفها افاقاً جديدة من اللاجدوى ، واستحالة معرفة أي شيء على الاطلاق في النهاية . لقد دفعوا بالمعرفة الى مدى أبعد :

وما يعلمونه الآن يجدون فيه اشباعهم المطلق .

ذلك هو السبب الذي جعل «عيونهم الجليلة ،المتألقة ، دائمة البهجة والحبور» .
لماذا أؤمن انا ان هذه هي اللحظة العصيبة في التطور الانساني ؟ لماذا لا يكون ذلك في سنة الفين أو سنة خمسة وعشرين الفاً ؟

هناك سببان .. وقد سبق وناقشت أولهما : وهو اننا قادرون على اختيار الوقت لكي نحول العقل الباحث الذي شيّد الفرن الذري وبنى الصاروخ القمري كي يباشر اكتشاف العوالم الداخلية للانسان . وقد حان الوقت المناسب لهذا الاختيار — حيث ان الفراغ الموجود في الوقت الحاضر لدى معظم الناس هو اكبر من أي وقت مثله مضى في التاريخ .

كذلك أراني أوقن ايضاً ان القوى الذاتية في التاريخ تدفعنا بدورها نحو لحظة الاختيار . لقد ظل الانسان يعاني تجارب « صوفية » منذ قبل تدوين التاريخ . ولكنها كانت مقصورة على عدد قليل جداً من الناس . وفي القرن التاسع عشر ، اكتشفنا فجأة ما يمكن تسميته التوق الجماعي للتجربة الصوفية — أي رفض متطلبات الحياة اليومية بغية نوع اكثف من التجربة الروحية . ان الرومانتيكية هي التعبير عن رغبة غريزية عميقة لحياة العقل ، ونحن لا زلنا في منتصف المرحلة هـذه . ان معدة الرومانسي ترفض الوجود اليومي مثلما رفضت معدة بومبارد السمك المهروس ، ولكن هـذا لم يكن يملك فكرة واضحة عن بديل له . ومثله مثل واغنر ، يؤمن الرومانسي ان عالم العقل يرتكز على « الخيال » ، وان رفض « الحياة » هو نفس الشيء كاختيار الموت . لقد فشل في استيعاب ان الانسان هـو المخلوق الوحيد الذي لكلمة «حياة» عنده معنيان متميزان . وذلك بخلاف الحيوان حيث « الحياة » عنده هي ما يراه عندما يفتح عينيه في الصباح ، لا اكثر . ولكن وحتى الانسان الجاهل نسبياً — دعنا نقول ، صبي قروي في طريقه لمشاهدة مباراة كأس نهائية في لندن — يمكنه القول « آه ، يا ولد ، هذه هي الحياة ! » وهو يعني انه قد ادرك

فجأة ان « الحياة » تعني شيئاً اكبر من حياته الفردية . فالمخلوقات البشرية هي المخلوقات الوحيدة التي تتمتع ببعض القدرة على ان تعي « الحياة » بهذا القدر الاكبر من الاحساس . وهذا هو الهدف من تطورنا ، والسبب الذي جعلنا نرفض « تفرد » الحيوان مع الطبيعة . اننا قادرون — نظرياً — على ان نعيش « حياة » باحساس أرحب . واما المشكلة فهي ان عاداتنا تقف حائلاً دون ذلك . تصوّر جندياً من جيش نابليون ، عائداً من حملة روسيا الى قريته الصغيرة حيث لا شيء يحدث هناك ابداً . أما تراه يتبين بوضوح ان هؤلاء الناس يضيعون حياتهم بهذه الطريقة الضيقة من العيش ؟ فهو يعلم ان « الحياة» اكبر . ولكنه اذا بقي في القرية ستة أشهر ، فسينسى هو ايضاً حياة الحدود ، ويدع احساساته تتضاءل فتنحصر ضمن احاديث القرية . فالمشكلة اذن هي ان علينا ان نوسع العقل الى « أبعد من الفورية » ، وان علّتنا الرئيسية هي حاجتنا الى وقوع أزمة أو شقاء لكي نفعل ذلك . ومع هذا فاننا نمتلك قوة لم يمتلكها أي حيوان آخر — وهذه القوة تسمى ملكة الخيال . وليست غايتها — كما سبق ولاحظت — ان تسمح للناس ان يعيشوا في « عالم من الخيال » ، بل ان تمكنهم من توجيه العقل نحو اوسع معنى ممكن لِ « الحياة » .

وفي القرن التاسع عشر ، تعاظم الشعور بذلك بين أوساط الطبقات العليا من الناس حتى برز اهتمامهم باحساس ضيق الحياة هذا . وفي القرن العشرين، اصبح هذا الرفض الكريه لِ «الحياة » أقوى . ويمثل واغنر وتنيسون خريفاً ، اما كافكا وبيكيت فيمثلان شتاء قارساً ، كئيباً . ومن المستحيل على الرفض ان يذهب ابعد من ذلك ، فعلى نقطة التحول ان تجيء .

يمثل كافكا وبيكيت اقصى درجات الخواء ورفض الحياة . وهناك في مكان آخر ، تم ظهور شكل اكثر ثباتاً من اشكال الرومانسية . ففي رواية « في الصخر » يعيد اليوت المقطع : « اجعل ارادتك مثالية » . واما بروست وهيرمان هيس فيعيان ان المشكلة الاساسية هي الشدة المتدنية المستوى في

الوعي اليومي ، والتي ترتفع بين الفينة والفينة فقط ، الى وعي ذاتي كثيف. ويمكن تفسير محاولة بروست استعادة سيطرتـه على ماضيه باعتبارها محاولة لاقناع وعيه أن عليه ان يتوقف عن السير على غير هدى ، وان « يدرك » ان الكثافة قد أعطيت الى اللحظة الحاضرة من قِبَل تلك الرؤيا للهدف والمعنى الذي يمكن ادراكه في ومضة البرق لتجربة الرعشة . ويقول اكسل بسلبية : «العيش؟ بمقدور خدمنا ان يوفروا علينا ذلك » . اما اليوت فهو اكثر وثوقاً عندما يسأل : « اين هي الحياة التي فقدناها في العيش؟» والجواب على مثل هذا السؤال المحدد بدقة هو في منتصف الطريق الآن . انه « رتشيرش » لبروست و ستيبنوولف عند هيس يسألان نفس السؤال ، ويدركان بغموض ان الجواب يكمن في نقل محتوى معنى « الرعشة » بنجاح ، الى الوعي اليومي . فالوعي اليومي منبسط لأن الارادة تنهار عندما ينقصها الهدف ، وتصميم بعيد المدى . ولكن التصميم شيء يمكن التعبير عنه بمصطلح المعرفة . والجواب ، من ثم ، هو توجيه كامل نظام وعينا الذاتي لنقل شدة نفاذ الوعي المكثف الى اليومي — والذي سيعني ، في الحقيقة ، ان بمقدور الوعي اليومي ان يتناغم مع الغاية ، ويتجاوز حدوده الذاتية .

القسم الثاني

تمهيد

من الضروري للوعي المعافى ان يظل يتغذى بروافد من الجدّة ، كما يظل يتذكر الثراء المركب المتوفر في العالم الخارجي : ومن هنا تنبع اهمية العُطل والاجازات . وقد اكتشف الانسان انه يمكن توفير الجدة في داخله بوسائل أخرى ، كالفن والموسيقى والشعر . فالشعر محاولة لقولبة وتوجيه « الغايات » أما غرضه فهو مواصلة رفد الوعي ، حتى ليمكن تشبيهه بمجموعة القنوات والخنادق التي يقيمها الفلاح كي توصل الماء الى حقوله حيث تدعو الحاجة . وهو في اساسه محاولة يقوم بها الانسان للتحكم في حياته الداخلية بدلاً من تركه إياها تحت رحمة الدوافع الخارجية .

ولقد عالجت في الفصل الثاني من القسم الأول من هذا الكتاب بعض الآليات التي يستخدمها الشعر في اهداف الانسان وغاياته ، ولكن هذا يترك قضية اكبر لا يمسها . وهي : لماذا يرغب شاعر معين في ان يصوغ اهدافه الى نهاية محددة ؟

قد يشعر الرجل غير الموسيقي ، وهو يصغي الى سيمفونية من السيمفونيات ، ان صاحبها هو نوع من بروسبيرو الساحر في رواية العاصفة لشكسبير ، والذي كان بمقدوره ان يصدر اوامره الى الارواح في الهواء كي تخلق التناغم الذي يريده . والواقع ان الموسيقي والشاعر مخلوقان يعيشان ، مسحوقين مثل بقية

الناس في « تفاهة الحياة اليومية العادية » . ان الخطوة الأولى في توجيه الفن لمي الخلق المدروس لصورة الفنان الذاتية مرفقة بفعل من التكريس ، ليس بعيد الشبه بالأقسام التي يؤديها الراهب . ثم تغدو مشكلة الفنان ان يصالح ما بين الصورة الذاتية التي خلقها وبين شخصيته في الحياة اليومية . ويقف جويس وبريخت على طرفي نقيض في هذه المسألة ، إذ يختار جويس طريق الراهب – الصمت ، والنفي ، والخبث – فيا يصر بريخت على إبراز هوية الشاعر وهوية الرجل العادي .

ومن الواضح ان طبيعة الشعر تعتمد على الطريقة التي يعالج بها الشاعر مشكلته هذه . فاذا كانت الطبيعة الأساسية للمعاناة الشعرية لديه هي عينها على الدوام، فإن الفارق بين شاعر وآخر سيعتمد الى درجة كبيرة على ما يختاره كلٌ منهم ، اعني على قراره بصدد العلاقة بين صورته الذاتية وبين عالم المصادفات.

وقد اخترت الشعراء الأربعة الذين سأعالج قضيتهم في الفصول الأربعة التالية من هذا الكتاب على أمل توضيح طرق التناول المختلفة لمشكلة الصورة الذاتية لكل منهم .

١

روبرت بروك Rupert Brooke

ليس من الدقة القول ان روبرت بروك في الوقت الحاضر شاعر عتيق الأسلوب ، ولم يسبق له أن كان بهذه الصفة بالمعنى الأدبي . فحتى اثناء ما كان في اوج شهرته – قبل وفاته سنة ١٩١٥ بوقت قصير – ما كان أحدٌ يهتم بأشعاره اهتماماً جدياً . كان يمكن مقارنة مركزه الادبي بمركز جون بتجمان في الستينات. ومن المهم ، أن احداً لم يقم بنشر سيرة حياة هذا الشاعر الا بعد حوالي موته بأربعين سنة تقريباً ، وبالرغم من ان طبع مجموعاته الشعرية لم ينقطع منذ ١٩١٨ (إذ أعيد طبعها ثلاثين مرة حتى سنة ١٩٤٧) .

وعندما ظهرت سيرته بقلم كريستوفار هاسال آخر الأمر سنة ١٩٦٤ انتهز فيليب توينبي ، وهو مدقق ضعيف ، الفرصة لكي يكتب اقصاء نهائياً ا روك عن صفة كونه شاعراً ، فتضمن ما كتبه تأكيد صاحبه على أنه « ليس هناك بيت شعر واحد حقيقي في جميع ما كتبه بروك » .

ويبدو لي ان هذه الملاحظة تناقض الى درجة مذهلة اية نظرة أدبية أوّلية الى [illegible] الذي يجعل الشعر شعراً. فالشعر لا يأتي صاحبه على شكل أبيات وشطور

كما تأتي الشوكولاتة في الواح ومربعات. قد يصدف أن تتم كتابته في ابيات كما تكتب الموسيقى في فواصل والقصة في جُمَل. بيد انه ليس للمرء ان يحكم على الشاعر بعدد ابياته الشعرية الجيدة اكثر مما له ان يحكم على مؤلف موسيقي وفقاً لعدد النغمات التي يمكن صفيرها في مؤلفاته الموسيقية. ان الشاعر كالفيلسوف في معنى أساسي واحد، فليس ما يهم عند اي منهما هو مستوى جودة تعبيره عن نفسه، وانما «قدر ما عنده كي يعبّر عنه.»

لقد حاولت ان اناقش ان الشاعر انموذج معين من الانسان: انسان يخضع لحالات لا يمكن التنبؤ عنها من «الترفيع»، نوع من «التضخم» اللاشخصاني أبداً. فحين يخرج يوجين مارشبانكس من بيت «كنديدا»، في خاتمة رواية برنارد شو، يعلق شو في تعليمات المسرح على ذلك قائلاً: «لكنهم لا يعرفون السر في قلب الشاعر». وهذا السر هو قدرته على نقل خيبته في الحب، نقل شخصيته غير الناضجة الحاضرة في ومضة «ترفيع» فجائية. وفي رسالة الى (جيمس هونيكر) تهدف شرح المسرحية ـ يتحدث برنارد شو عن الشاعر الخارج في «ليلة تريستان المقدسة»، بعد تحققه ان فردوس كنديدا وزوجها البيتي الأحمق، لا يناسبه.

إذا كانت هذه القدرة على معاناة «الترفيع» هي علامة الشاعر، فمن المستحيل إذ ذاك انكار كون بروك شاعراً.. ذلك ان قصائده المبكرة مفعمة بوصف مثل تلك اللحظات:

خذ مثلاً قصيدة «شاطيء البحر»، التي كتبها وعمره عشرون سنة!

وعلى جناح السرعة، ومن أعطاف مرح الحاضرين الودود
وضحكات الجمهور الطيب، وعيون الرجال المحبوبة،
أراني انسحب الى الظلام.. إن علي ان أعود ثانية
الى هناك، فعميقاً تحت الرقعة التي ما داستها قدم
ينعطف ويتسع لامعاً نحو المجهول

ذلك المحيط القديم الصاخب. ان الظل جميعه مفعم بالسحر والحركة، فيما أتوه هنا وحيداً على حافة الصمت، نصف خائف.

★ ★ ★

انا انتظر اشارة. وفي أعماق قلبي
ترتفع الأمواه المتجهمة صوب القمر،
فيما ترتد جميع أمواج نفسي الى المحيط.
ومن على اليابسة
تثب قطعة مرحة من لحن ساحر،
وترن، وتقهقه، ثم تتلاشى على طول الشاطيء الرملي
وتفنى ما بين جدار البحر والبحر.

واسلوب التعبير ههنا رومانطيقي – مثلما هو في موسيقى باكس وديليوس التي عاصرها الشاعر. نعم، قد تعترض الآذان التي تعودت سماع عبارة اليوت أو أودن الاكثر جفافاً، على الكليشيهات «Rife with Magic» و «The friendly lilt of the band»، ولكنه ليس لذلك أهمية كبيرة. فأساليب التعبير تأتي وتذهب. ونحن في أيامنا هذه نستطيع ان نستمع الى موسيقى ديليوس دون ان يقلقنا ما إذا كان صاحبها غير واعٍ لوجود شوينبيرج وسترافنسكي. بل لقد تعلمنا ان نستمتع بمزايا فن الرسم الفيكتوري الاكاديمي دون ان نشعر بوخز الضمير. وليست غلطة بروك اذا كانت عبارته «في اعماق قلبي» تستدعي عبارة كول بورتر «يا له من شوق جائع يشتعل في داخلي». دع كل هذا جانباً، فالشعر يظل ينظر اليه على انه تعبير أمين صادق عن عاطفة شخصية، وسجل لضرب معين من تجربة «الترفيع».

وكباقي الشعراء الآخرين، يعاني بروك أيضاً حالة النقيض: الملل والعقم. اسمعه يقول:

لقد اعترفت اني أحبك بروعة ، وليس هذا صحيحاً .
فمثل هذه الموجات القصيرة العمر لن تثير بحراً تطوقه اليابسة .

لاحظ ايها القارىء هنا من جديد ان بروك يقارن نفسه بالبحر ، ولكن حس" الانفساح والتوسع ، حس" الشعور باللانهائية ، قد زايله .

ويعود الميل لإقصاء بروك عن حلبة الشعر الى شعور من يفعل ذلك انه شاعر ثانوي أقل مما يعود الى ما يدعوه رجل الاعلان « صورة دعائية غير حسنة » . فحتى اسم بروك يبدو وكأنه مما اخترعه خيال و. س. جيلبرت ليكون رفيقاً مناظراً لـ ريجينالد بلونثورن . لكن.. ما الذي كانه بروك كانسان ؟

كان بروك ابن سيد قصر في بلدة ريغبي، ولم يعان ابداً من الانتقاص او فقدان الامتيازات ، وكان يشعر بسرور خاص في عدم كونه ممن يعوزهم الامتياز. ولم يكن بروك من أفراد الطبقة الراقية فهو متنفج بصورة صارخة، وانما شأن كثير من الشباب ، كان يراوده شعور لطيف بالرضى والغبطة حين يتأمل في حسنات كونه تلميذاً في « المدرسة العامة » وفرداً من الطبقة المتوسطة الراقية .

ومن المستحيل ان يقرأ المرء كثيراً من اشعار بروك دون أن يلمح شيئاً من هذا الموقف المسرحي لديه . اما من ناحية جسدية فقد كان بروك على قدر بالغ من الجاذبية . وهناك قصة تروي ان هنري جيمس استوضح مرة عما إذا كان بروك شاعراً جيداً ، فحين أجيب بالنفي ، علق جيمس قائلاً : « شكراً لله . فلو كان على هذا الجمال وكان شاعراً مجيداً ايضاً ، لكان في ذلك الكثير من عدم الانصاف » .

كان بروك يعي انه وضيء ، وانه حسن الهيئة حين يرتدي ملابس التنس ، وانه ينتمي الى الأقلية ذات الامتياز في بريطانيا من ذوي الشباب الذهبي . كذلك كان يعي ان في قحف رأسه دماغاً عامراً وانه كان شاعراً مجيداً ـ رغم

منظره الجميل ووضعه الممتاز .

ومما يثير الاعجاب ببروك انه تجاوز جميع هذه « الحسنات » . فنحن نجد لديه لمسة من جون بيتجمان أصيل في الكثير من قصائده ـ هناء الطبقة المتوسطة الذي يقدّر نفسه برضى وقنوع (وليس هذا شيئاً رديئاً بالضرورة)ـ ولكن عقله الشديد النشاط والفضول يظل على الدوام يهرب من هذا الاشباع الذاتي النرجسي ، ويظل بروك يسخر من نفسه .

كل هذا يساعدنا في تفسير طلسم اسطورة بروك وقوة نفاذها . وحين يقرأ المرء « مذكرات » ادوارد مارش عنه أو « سيرته » بقلم كريستوفر هاسال ، يلوح له ان بروك كان أحد اكثر الشعراء حظاً على الاطلاق. فمنذ البدء سارت حياته كما شاء واشتهى . ولكونه ابن صاحب قصر كان بروك يحظى بمركز حسن فريد، علاوة على جميع ميزات تلقي الدراسة في « المدرسة العامة »..ولا يعاني من أي من سيئات كونه بعيداً عن بيته وعائلته . كان بروك الفتى محبوباً ، ذكياً ، ورياضياً بارعاً ، يزاول لعبتي كرة القدم والريجبي في المدرسة . وقد كتب معاصر له يقول عنه: « وتدريجياً اصبح معظم من في المنزل خاضعين لسحره » . كما كتب بروك في رسالة انموذجية وهو في المدرسة :

« انني استمتع بكل شيء بوفرة في الوقت الحاضر . فوجود المرء بين خمسمائة انسان ، كلهم شباب تضحك لهم الحياة ، هو شيء يبعث على السرور والاهتمام . . . ان اشياء مدهشة تحدث حولي كل يوم . وذات يوم حين تموت جميع هذه الشخصيات ـ وهم على يقين من الوفاة وهم شباب ـ سأضمّن هذا كله في كتاب . . . انهم جميعاً ممثلون لا اكثر ، اما انا فممثلٌ ومتفرج معاً . . . »

وتبين العبارة الأخيرة السالفة روح بروك على حقيقتها : فهو ممثل ومتفرج معاً . كذلك فان هذه العبارة قد توضح إلى حد ما اعجابه المنقطع النظير بالشاعر هنري جيمس ،

اما الشيء الرديء في بروك – او المزعج فيه على الاقل – فهو ينبع من عنصر الممثل فيه . فلقد كان يعي اكثر مما ينبغي له قليلاً انه شابٌ طاووسي ، ذو امتياز . ولا يمكن الا ان يشعر القارىء بالانزعاج حين يتردد ذلك في سيرته التي كتبها هاسال ذات الخمسمئة وخمسين صفحة .

ومع هذا وبمعنى آخر ، فان اهمية بروك الدائمة تنبع من هـذا العنصر النرجسي فيه . فباستثناء بـلوك ، كان الشعراء الآخرون الذين أعجب بهم بروك شعراء رومانسيين يائسين . وبعد وفاة بروك اصبح تقليد اليأس والانهزام نوعاً من المقولة المطلقة في الادب الحديث . وقبل وفاته بسنتين كان البطـل النموذجي الحديث في الأدب قد برز في « طريق الأوزة » : وهـو الشاعر الذي يقر انه عصابي شديد الحساسية ، ويصر على ان الضعف والعصاب شيئان لا ينفصلان عن الموهبة . وقد ظهرت شخصية ستيفن ديدالوس المشفق على ذاته في رواية ا جويس قبل هذا بثلاث سنوات .

كان بروك محظوظاً ، فهو لا يحمل هماً على كتفيه ، وليس لديه مـا يدعو كونه عصبياً ، ولا يداهمه اي شعور بالمهانة ، ولا يجد سبباً يجعله يشعر ان الحياة تعاكسه . لقد عاش وكتب شعره مفترضاً ان الآلهة قد رعته وحرسته . وبخلاف بعض المعاصرين الأسَنّ منه مثل برنارد شو، وويلز وتشسترتون ـ كان بروك هو الكاتب الوحيد في القرن العشرين الذي اختـار تلك النظرة غير الواسعة الانتشار . وهنالك قرابة حميمية معينة بين شعر بروك وشعر تشسترتون . غير ان تشسترتون سمح لشعوره بثرائه الجسدي ان يهدهده فيقوده الى الرفاهية في الفن والخيانة الفكرية ، (والمقطع الذي كتبه عنـه برنارد شو في The Domecticity of Franklin Barnabas يجعل المرء يحـار كيف يمكن لأي انسـان على الاطلاق ان يظل على وفاق معه) .

لم يغرق بروك ابداً في تفاؤله الخاص ، وان كان ذلك التفـاؤل يشكـل قاعدة فلسفته الفردية . وبغض النظر عن تفاؤليته ، كـان يتوفر لدى بروك

نفس ذلك القدر من الأمانة الصارمة التي نجد مثيلها عند ييتس .

هذا ونستطيع القول إن احد اسباب تدهور شهرة بروك بعد ١٩١٨ ان الناس في تلك الفترة كانوا ينظرون اليه كشاعر من شعراء عصر الملك جورج – أي بوصفه واحداً من تلك المجموعة من الشعراء ذوي الاصالة ، الثائرين على اليأس الروحي الذي ساد التسعينات في القرن السابق . والحق ، ان بروك ليس لديه شيء يشترك فيه مع كل من بديدجز او مايسفيلد او بنبون .. فقد كان سيظل ذلك الشاعر الذي كانه حتى لو عاش في أي عصر .

ومما يسترعي النظر بل يدعو الى الاثارة في اعمال بروك ذلك الصدام الذي نجده فيه ما بين الرومانسية – التي يعود معظمها الى عدم نضوجه – وبـين عناده الشديد . فقد ينتظر المرء من قصيدة اسمها « واغنر » ان تأتي تحيـة « للساحر القديم » ، فاذا بها مجرد وصف لرجل شهواني سمين ، كان يعشق موسيقى الحب الرخيصة ويظل مرتعشاً من النشوة حين تتحطم عليـه امواج ترستان وأيزولد « Tristan and Ezolde » . وحتى حـين كان بروك في الواحدة والعشرين من عمره نجده شديد النقد لذاته بحيث لا يسمح لنفسه ان ان يجرفها سحر واغنر .

لقد مات بروك وهو في الثامنة والعشرين . وكانت تنشئته رخية ناعمـة وخالية من الصراع . ومن ثمة تأخر نضجه . وهذا يعني انه يجب تصنيف معظم شعره على انه شعر فتوّة وشباب . (وعلينا ان نتذكر انه لو مـات ييتس في هذه السن لكنا قد عرفناه فقط كصاحب قصيدة innisfree المرحة ، ومقطوعة When you are old and grey and full of sleep . فالقصائد النموذجيـة المبكرة التي كتبها ييتس في مطلع نضوجه انما كتبها وهـو في الاربعينات) . وهذا يعني ان هنالك عدداً قليلاً جداً من اشعار بروك تصمد للمقارنة ، ويعود هذا بدوره الى ان شعره شعر ذاتي مكثف . ويلعب بروك دور الشاعر الشاب بإصرار ، مثل ييتس اول عمره ، وان كانت شخصية بروك الشعرية مغايرة تماماً

لشخصية رفيقه . لذا فان المرء يقرأ اشعاره وكأنها من نتاج فترة واحدة ، شأن قصيدة نيومن المسماة Dream of Gerontious او مثل مقطوعات شكسبير . وكل قصيدة منها ، كقصيدة A Shropshire lad فهي اكثر متعة حين تعتبر جزءاً من كل .

ان المئة قصيدة او ما يقرب من هذا العدد التي كتبها بروك تؤلف نوعاً من مجلة شعرية . وهي تكشف عن شخصية حية ، معقدة ، مثيرة ، رومانسية ، متهكمة على ذاتها ، ساخرة وشديدة الحيوية . ويستمتع المرء بقراءة هذه القصائد . لأنه ما اسرع ما ينجذب الى بروك ويحترمه . وحالما يصبح القارىء في هذا الاطار العقلي المتقبل تصبح المقطوعات المنتقاة في فترة ١٩١٤ شديدة الحركة .

قد يصح القول : ان الشعر الشديد الاتصاف بكونه قطعة من شخصية صاحبه لا يمكن اعتباره شعراً من الطبقة الرفيعة ، ولكن هذا لا يكاد يهم حينما يغوص القارىء في عالم بروك الشعري . ذلك ان شعره شعر حقيقي نابع من دفق شعري أصيل ، ولا زيف فيه . اذن ليس من المهم البتة كيف يحكم المرء على ذلك الشعر حين يقارنه الى انتاج الشعراء الآخرين .

وتنقسم منظومات بروك الى عدد من المجموعات أو النماذج ، ويبدو تأثير دوسن قوياً في المجموعات الأولى . فقصيدة « المساء » التي كتبها بروك وهو في الثامنة عشرة تبدأ بهذا المطلع :

أنظر الآن ، إلى روعة الشمس الغاربة !
والحقول الصغيرة وقد عتّمها الضباب .
ثم انها ندية وعطوفة ومن خلال الظلال ،
ومجللة ً بالأرجوان ،
تأزف ساعة النسيان .

وهناك حوالي خمس او ست قصائد من هذه المنظومات الوجدانية على طراز شعر دوسن . فقصيدة « الحزن » تبدأ بهذين البيتين :

لقد همت الى حزني « تعال ، دعنا نذهب الى هناك
بعيداً عبر الغسق ، أنا وانت ، الى مكان معتم ظليل ... »

وهناك بضع قصائد من هذه المقطوعات التي كتبها بروك في التسعينات ناجحة تماماً مثل « اليوم الذي أحببت » و « رؤيا الملائكة » . وتنبع قوتها من ادراك بروك لروح المفارقة بين ملذات الوجود الانساني وبين الحقيقة النهائية الموت : وهذا موضوع كلاسيكي عالجه صاحبه بفردانية خاصة .

لقد عانى بروك انواعاً مختلفة من رد الفعل ضد مرحلته الوجدانية هذه . فاحدى قصائده تبدأ :

ان كل هذه لا تفيد ، هذه الحالات النفسية الحزينة .

ويمكن ان يطلق على مجموعة اخرى من القصائد « المجموعة الشهوانية » وهي تبدأ بقصيدة « أغنية الوحوش » التي كتبها وهو في التاسعة عشرة . ومنها هذه الابيات :

أما شعرت بالنيران الخافقة التي تخبو
داخل اللحم الجائع ، وبشهوة السرور ،
والاسرار اللاهبة لأحلام لا يبوح بها النهار ...
ثم لسعة اللحم العاري ، ورائحته ، ولمسانه ...

وفي مرحلة مبكرة نسبياً نجد بروك يكتب صراحة عن الشهوات والرغبات التي رفض يبتس الاعتراف بوجودها حتى آخر اشعاره . ها هي مقطوعة الشهوة تبدأ :

كيف لي ان أعرف ؟ إن عجلات الارادة الضخمة
قادتني مغمض العينين على قدمين منهوكتين ساهدتين

ويرتبط مباشرة مع هذه القصائد مجموعة قصائد « الغيرة » ، التي لا شك انها نبعت من اخفاقه الجنسي ، فظهرت فيها نغمة مزعجة من العنف والقسوة . هذه قصيدة « مينيلاوس وهيلين » تتألف من مقطوعتين . المقطوعة الأولى

منها رومانسية بطوليـــة تقليدية ، تصف كيف يقتحم مينيلاوس طروادة ، قاصداً قتل هيلين ، ثم يقهره جمالها . والثانية حضيض محضٌ ، تصف كيف شاخ مينيلاوس وهيلين معاً ، فسمن مينيلاوس وترهل ، وباتت هيلين قذيـة العينين عنينة . ثم اننا في البيت الاخير من المقطوعة نجـــد « ورقد باريس الى جانب سكمندر » . وهذا هو هاجس بروك الكبير : الشباب والموت . هل يحسـن ان يشيخ المرء إذا كانت الحياة في جماعها مجرد حضيض ؟

أما قصيدة « الغيرة » ، وهي أبذأ قصيدة لبروك ، فتصف كيف ان الفتاة التي أحبها الشاعر والرجلَ الذي تزوجت منه ـ سيغوصان في الحزن والملل :

ثم يقهرك التعب وتذوي فيك العاطفة وتتعفن ،
ويغدو « هو » قذراً ، ما أقذره !...

والبيت الاخير منها :

آه حين يحين ذلك الوقت ستغدين قذرة انت ايضاً !

لكن القصائد الوجدانية والشهوانية ليست الاجانبين من شخصية بروك الشعرية المتعددة الجوانب . هنالك بروك آخر يستمتع بكونه واقعياً بفظاظة ، كما في قصيدته عن « الحنين الى البحر » او القصيدة الأخرى المسمّاة « الفجر » والتي مطلعها :

قبالتي رجلان المانيان يشخران ويتصببان عرقاً

وقد ظل الموت هاجس بروك الاكبر وان كانت ترافقه لمسة من السخرية في بعض الأحيان :

كان هناك شاعر لعين ناجح ،
وكان هناك امرأة كالشمس ،
وكانا ميتَين . ولم يدريا بذلك .
لم يكونا يدريان ان اجلها قد انتهى .

لم يكونا يدريان أن أغنياته
باتت خرساء صامتة ، ولا ان ذراعيها وساقيها
التي خدمت الحب جيداً ،
باتت تراباً ، ورائحة منتنة ...

هنا نجـد بروك يطرح الزخارف التي كان استعارها من سوينبرن ودوسن ، ويباشر خلق شخصية شعرية خاصة به . وهو مثل ييتس وجيدْ يبدو مصمماً على ان يكون أميناً مع نفسه مهما كان الثمن ، فيعبّر عما يستشعره فحسب ، ويرفض العواطف المزيفة . وصحيح ان هنالك اشعاراً رديئة له في هذه الفترة ، منظومات هي أقرب الى التمرينات أو التجارب ، مثل قصيدة « المدينـة والريف » وقصيدة « العذراء وجبرائيل » وقصيدة « Choriambics » .. لكن هذه القصائد الرديئة قليلة نسبياً ، كما انها تؤكد خير مـيزات بروك : أعني العفوية والصدق في اللغة التي تنقل ما تعنيه على التحديد ، كما في قصيدة الشاعر دون التي بعنوان : « بحق الله ، أمسكْ عليك لسانك ودعني أحب »

ترنحت السفينة اللعينة ثم انزلقت بهدوء وسرعة .
وارتفع ثلجي البارد الكبير . .   (البحر)

والواقع ان الكثير من شعر بروك لهو نتاج واضح لمحاولته ان يكبُرَ ، ان يلقي عنه شعوره بعدم النضوج . ويحس المرء عند قراءة اشعاره انه يشاركه في شخصيته ذاتها . ولو كان هذا كل ما لدى بروك لما شكّ أحدٌ في ان هذا الشاعر ثانوي وثانويٌ جداً . إلا انه ليس كل شعر بروك يجري بهذه الصفة الشخصية الموحلة . فهو حقاً في اساسه شاعر ، وهذا يعني ان لديـه القدرة والكفاءة على ان ينسى نفسه . وتكشف احدى قصائده المبكرة ، « اشجـار الصنوبر والسماء » ، عن مستقبل بشكل غريب ، وان لم تكن من خيرة قصائده . فهو يصف الرقود على الحشيش ومراقبة « حزن سماء المساء » ، والتفكر بقتامـة في الدهر والموت والنساء ، ثم يتساءل محتاراً فيما اذا كانت فكرة الانتحار

ليست فكرة حسنة :

من الغرب الحزين الآخذ في التعب
شاهدتُ الصنوبرات ضد خلفية سماء الشمال البيضاء ،
ورؤوسها الحادة السوداء في السماء الساكنة .
كان فيها طمأنينة وسلام ، وكنت بها
سعيداً جداً ، لقد نسيت ان ألعب دور المحب ،
وضحكتُ .. ولم اعد ارغب في ان اموت ،
لغبطتي فيك ، أيتها الصنوبرات والسماء !

هذه تجربة شعرية أصيلة ، فهي مفعمةٌ اشباعاً ذاتيـــاً وشخصانية ، ثم تفيق فجأة على الوجود الواقعي للعالم الخارجي . اذ ذاك يختفي روبرت بروك غير الناضج والذي يود ان يسرح ذاته ، وتنفتح حواسه على الخارج ، هنا نقع على « القدرة السلبية » التي اعتبرها الشاعر « كيتس » الخاصية الأولى من خصائص الشعر ، والنقيض لما كان يطلق عليه « هيديجار » اسم « الغفلة عن الوجود » . وهذه الخاصية هي التي استمر بروك يطورها حتى وافته منيته . وهي ما يجده الدارس الباحث في خيرة قصائده . انها التجربة الشعرية الصافية ، النسيـــان الفجائي لشخصية الشاعر . فالشخصية أشبه ما تكون بمرآة تشوه الصور ، وتقف بين حقيقة الانسان الداخلية وواقع العالم الخارجي . وفي حال الشاعر ، فان هذه الواسطة المشوهة تزول فجأة ، فيواجه عالمه الداخلي العالمَ الخارجي مواجهةً مباشرة . اي دون مرآة مشوهة تحجز بينهما .

وهذا أولاً واخيراً ما يمنح بروك الحق في ان يكون شاعراً — وإن لم يكن شاعراً كبيراً . ومن الصعب القول ما اذا كان بروك سيغدو شاعراً كبيـــرا لو طال به العمر ، كما انه من الصعب ان نعرف ما اذا كان كيتس او شيلي سيتطوران الى افضل ممـــا كانا حين دهمهما الموت . لكن الواقع ان بروك عند وفاته كان قد تخطى كثيرا من ملازمات عدم النضوج ، وان ظل الكثير منها لاصقاً به ،

بما في ذلك هاجسه في الشباب . كان من الممكن لذلك الهاجس البغيض ان يدمره ، تماماً كما تحطم سكوت فيتزجرالد بفعل هاجسه الرومانسي عن الثروة والجمال . ويجوز ان بروك كان يستشعر بالاعاقة والتقصير القسري نتيجـــة لشعوره بالطمأنينة في طفولته ومن جراء دراسته وتعليمه الجامعي . ومع هذا فان تطوره بين الثامنة عشرة والثامنة والعشرين ينم عن قوى مدخرة عظيمـــة لديه وعن أمانة صارمة مع نفسه في إبرازها . ولقد كان من الممكن ان يوازي تطوره الأخير مثيله عند ييتس ، وبخاصة بعد خبرة الحرب التي كشفت عن عين بروك كل وهم وخداع .

ومهما كان الحال ، فانه ينبغي للمرء ان يسلّم ان وفاة بروك جاءت في وقتها الصحيح ، وبالتالي ان كل شعره يبدو استعدادا لتلك الجنازة الرائعـــة التي اقيمت له في سكاي روز . (مات بروك من تسمم الدم) . ويستطيع المرء ان يرى سبب صيرورة بروك اسطورة . فشعره المبكر يندب قصر العمر . ثم تأتي المرحلة المتوسطة من شعره ، فتمجد الحيـــاة والضحك — قصيدة Grant Chester ، وقصيدة « الشاي في غرفـــة الرسم » وقصيدة « العاشق الكبير » . فالقصيدة الأخيرة ذاتها تبدو مرثاة ، ضرباً من ترنيمة للحيـــاة ، معدّدة جميع الاشياء التي أحبها بروك ، من « الفناجين والاطباق البيضاء ، اللامعة من شدة النظافة » الى :

... مشط الأرض العتيق الذي يظل
بين الاوراق الجافة وخشار السنوات السابقة ...

ثم يتلوها ذلك النواح العادي على انه :

لا قدرة لكل ما لدي من عاطفة ، وما في نفسي من دعاء ،
لأن تبقيها معي وانا اجتاز بوابة الموت .

ثم جاءت الحرب و كان أول رد فعل في نفس بروك هو السرور ، والشعور بانها الآن تستطيع أن :

بالموت. ويعني هذا انه من السهل تكوين صورة ذهنية واضحة عن بروك. فكاتبٌ كل حياته مليئة بالغموض – مثل شكسبير – يغري القارىء بأن يظل يرجع الى كتابه محاولاً تكوين صورة واضحة عن صاحبه. امـــا كاتب ذو صورة شعبية حادة – مثل برنارد شو – فانه سوف يجد نفسه مرفوضاً لعكس السبب السابق: اذ من السهل على القارىء ان يشعر أنه يعرف «كل شيء عنه» دون مشقة التعرف الدقيق على كتاب ذلك الرجل. وهذا ما حدث لبروك.

غير انه في حال بروك يكون السبب أقل انصافاً ممـــا هو في حال برنارد شو، ذلك ان برنارد شو مسؤول جزئياً عن صورته العامة. فيما ليس الحـــال كذلك عند بروك. وهناك سبب آخر اقرب الى الموضوع. فقد مـات بروك شاباً. ومن ثم فان بروك الذي نعرفه ليس هو بروك الحقيقي الذي كان سيتمخض عنه سن النضوج. لقد مسرح بروك نفسه وقضيته، شأنه في ذلك شأن جميع الشعراء الشباب. لقد حكم بأنه شاعر في عهـــد مبكر من عمره ثم عاش ذلك الدور بكل ما كان في طاقته. وهذا ما كان ينبغي ان يكون. ها هو نيتشه يقول: «الرجل العظيم ممثل رواية مُثله الخاصة». فهو يهب نفسه شخصية خاصة بتمثيله فكرة معينة عن شخصه باستمرار. وبوسع الموهوب في مسرحة نفسه ان يمثل مثلاً مقنعاً جداً عن شخصه نفسه، فاذا مات في تلك المرحلة، فان الخلف سيظلون يشخصون ذلك المثل بالحقيقة التي انبثق عنهـا. وهذا ايضاً ما حدث مع كل من شيلي وكيتس. لكن هناك أمثلة اخرى لكتاب تجاوزوا مرحلة مسرحة ذواتهم في الشباب، ومن ثم بتنا نستطيع ان نرى ان «الحقيقة» شيء يختلف تماماً عن صورة الذات «المثالية» في عهـد الشباب. ولو مات جويس في بواكير ثلاثيناته لظل على الدوام يشخص في صورة «ستيفن ديدالوس» المنتزعة من قصيدة «صورة فنان، كشاب»، (التي يعبر عنوانهـــا نفسه عن إشارة بارزة لمسرحة الذات). ومن حسن الحظ اننـا نعرف جويس الآخر – المبدع، الحسير البصر، صاحب Finnegans Wake، الذي وصفـــه

«بادجين»، و«ليون». ولولا ذلك لظللنا نخضع للاغراء في ان نرى جويس ثائراً شاباً، متحمساً، من اهل دبلن، تجاهله معاصروه بغير حق فقرر ان يبزهم جميعاً. ولا يعني هذا ان جويس الأخير هو اكثر صدقاً من ستيفن ديدالوس في قصيدة «اوليس» و«المواطن المتحمس»، لمجرد انه يبزّ الصورة، ويجبها ممنى وعمقاً. ان معظم صفات الشباب عرضية وموقتة. فجويس الذي يطلع علينا من ثنايا قصيدة «المهمة المباركة» و«غاز المصباح» هو اقرب الى ضرب من بريشت إيرلندي، ذكي، عدواني، ومغرور. لكن معظم هذه الصفات قد اختفت بالكلية عند جويس العشرين سنة الأخيرة، الذي نراه في «نوادر ممنجواي، وموري كالاهان، والآخرين»، كما نستطيع ان نتبيّن انها كانت نتـاج إحساسه المبكر باهمال مجتمعه له آنذاك.

ويقدم ييتس قضية أوضح من هذا بكثير. فخـــلافاً بروك، كان ييتس واحداً من اعظم الذين مسرحوا ذاتهم نجاحاً في الأدب الحديث. ونحن نراه من البداية قد صمم على ان يفرض فكرته الخاصة عن نفسه على العالم. وتظهر الصورة الزيتية التي رسمها سارجنت (وقد طبعت في كتاب: مجموعة مسرحيات ييتس) شاعرُنا ييتس كما أراد هو ان يراه الناس – فهي وجه وضيء أشبه بوجـــه الصقر، وضفيرة متهدلة من الشعر على العين اليسرى، وفوق عينين حالمتين تحدقان في البعيد، ثم الفم الشهواني قليلاً، وتقطيبة الحاجب الكبيرة. (وكان ييتس في الأربعينات عند رسم الصورة، فجعله الفنان يبدو في العشرين.) وفي هذا فهو لمسرحة الذات، فالشاعر هذا هو صاحب «الأمواه ذات الظـــلال»، و«ارض شهوة القلب»، والرجل الذي وافق مع «اكسل» على قوله «أمّـا من حيث كسب العيش، فان خدمنا يستطيعون توفير ذلك». ولو مات ييتس في الثلاثين من عمره، لكانت صورة الأخلاف عنه تحمل شبهـــاً قوياً لصورة بروك.

هنالك مسألة واحدة كان فيها بروك اكثر امانة وواقعية من ييتس المبكر،

في قضية الجنس . إن عدداً من مجموعة « اشعار الحب » لبروك مثالية ورومانسية تماماً، فيما هنالك قصائد اخرى من الادب المكشوف تصرح عن رغبته في ان يقود فتاته الى المضجع . وهناك مجموعة ثالثة واقعية، كثيراً ما نقدت المعشوقة نقداً عنيفاً ، او نقدت موقفه هو . فقصيدة « الصوت » تبدأ :

مطمئناً في سحر غاباتي ..
رقدتُ ، أرقب الضوء المائت .
واهناً في رفيع وحدته الشاحبة ،
قد غسله المطر وحجبه الظلام ،

★ ★ ★

وبدت ألوان الفضة والزرقة والخضرة .
والغاباتُ المظلمة زادت ظلاماً ،
وسكتت الطيور ، أصابها خرس ،
وخيمت السكينة ، وعم الهدوء
وزحف السكون صُعُداً الى التلة
ولم تهبَّ نسمة من ريح ...
كنت اعلم
ان هذه هي ساعة المعرفة ،
وكان الليل والغابات ، وكنتِ انت
كلكم واحدٌ معاً ، وكان علي أن أجد
سريعاً في السكون ذلك المفتاحَ الخفي
لكل ما قد أضرّ بي وحيّرني —
لماذا كنتِ أنت هناك ، وكان الظلام عطوفاً،

وكانت الغابات قطعة من قلبي .
وعند هذه النقطة انقطعت التهوية بقوله :
ها صوتُ غبيّ أحمق يند في كآبة ساخرة ،
يرتطم ويقهقه ويخبط خبط عشواء في الطريق ،
لقدمين جاهلتين وثوب يخشخش
ثم صوت يدنس آفاق عزلتي .

★ ★ ★

لقد انفك الطلسم ، وانكرني المفتاح ،
واخيراً ها هو صوتك الواضح العادي النغمات الى جانبي
يلفظ تفاهات مبتذلة مكشوفة مضحكة .

★ ★ ★

لقد جئتِ وقوقأت إلى جانبي في الغابة .
وقلت : ان المنظر من ههنا جميل جداً
ثم قلتِ : من الجميل ان يكون المرء وحيداً قليلا ...

ومرة أخرى فان « ذروة المأساة » عند بروك تنطوي على غرابة عن اولئك الذين كان يحبهم في العادة . وفي اي حال ، فأن بروك يحاول على الدوام ان ينسحب من رومنسيته ثم ان ينقدها . وهذا ما يدفعني الى القول :
هنالك شيء معافى من السخرية على النفس ، في شعر بروك ، على الدوام . اقرأ له :

لقد حلمت أنني وقعت في الغرام من جديد
مع فتاتي التي قبل الاخيرة ، الأخيرة

فابتسمتُ عجباً ذاك الألم اللذيذ
أيام ذلك الماضي القريب البريء

***

ولكنني قفزت لأتلمس النّدم والحدة
في ذلك الألم عندما كان حياً ، وعجبتُ :
كيف ان الاحلام التي تلاشت سنة ١٩١٠
كانت جحيماً سنة ١٩١٥ !!

ويشعر المرء ان ذلك الجزء من بروك الذي كان سيكبر وينضج هو شعوره الغامض تجاه الناس والصداقة . ويتفق هذا مع ما يذكره مارش من ان «بروك كثيراً ما كان يترنم بأبيات الشاعر بيلوك» :

من وقت خيم السكون .. ومنذ الأزل ،
وحتى الآباد التي لم تكتشف بعد ،
ليس هنالك ما يساوي مشقة الانتصار
غير الضحك وحب الأصدقاء .

هذه عاطفة قمينة بالإعجاب ، ولكنها صادقة في جزء منها فقط . ومرة أخرى كان الحظ يرعى بروك . لقد احبه الناس واهتموا بالتقرب اليه . وحين كان في أمريكا كتب رسالة الى مارش يزعم فيها أنه نظم قصيدة يجري غناؤها مع المجموعة :

ليتني بحق الله آكل بيض الدجاج
وأعب شراب الشمبانيا صرفاً .

مع عائلة برنارد شو ، والسيد والسيدة مايسفيلد ، والليدي هورنر ، ونيل براغورس ، والسيد رالي وصاحبة السعادة اوغسطين بيريل والسيدة أبدي ،

ومع ستة او سبعة من آل اسكويث ، ومعنا شجرة السعادة في داونتج ستريت ، بلندن ، من جديد .

نعم ، ان قائمة أصدقائه توحي بمسحة الترفع والكبرياء ، لكنها ايضاً تظهر ان الكثيرمن ذوي المشارب المختلفة من الناس وجدوا بروك لطيفاً ساحراً . لقد عرفه هنري جيمس معرفة طفيفة ، ومع ذلك فأن المقدمة التي كتبها لمجموعة بروك المسماة « رسائل من امريكا » (والتي نشرت بعد موت بروك وقبـــل وفاة جيمس بفترة قصيرة) تُبين عظم تأثير شخصية بروك الحيوية على معارفه . فقد كان الحزن فيها أصيلاً .

هذا ويمكن القول ان اهم ميزة لدى بروك — والتي لا تكاد تظهر في شعره — هي روح السخرية عنده . ففي رسائله نجد تلك الروح موصولة ، عفويـــة ، وتبعث على السرور — مما ينم عن انها كانت نتيجة لفيض من الحيوية في نفسه ، لا محاولة مدروسة من جانبه لكي يكون ساخراً . ها هـــو يكتب من كمبردج :

« تفتح الغرفة المخصصة لي على شرفة حجرية تجللهـــا النباتات المتسلقة ، وعلى حديقة قديمة صغيرة ملأى بالأزهار العتيقة ...
وبين فينة واخرى يخرج كسالى كمبردج بنظاراتهم السمجة لتناول الشاي فيها .
اما انا فاسخر منهم ، و كثيراً ما أصب القشدة على اعناقهم فتسيـــل على ظهورهم . أو أدفعهم فيتدحرجون على احواض الأزهار أو يقعون في النهر ، فيرمقونني شزراً وينصرفون » .

وهنا يشعر المرء ان بروك عندما كتب عبارته عن الكسالى ذوي النظارات السمجة الآتين لتناول الشاي ، لم يكن يفكر قليلاً او كثيراً في مـــا يجب ان تكون عبارتـــه التالية في الرسالة ، فجاءت هذه انفجاراً لا معنى له ، كما في رسائل موزارت الى ابنة عمه ماريا .

وعند قراءة السيرة التي كتبها عنه هاسال، يغمرنا شعور واضح بأن بروك قد أعوزته العزلة الضرورية لكي ينتج عملاً ادبياً رائعاً . اذن كان القدر بالغ العطف عليه في بعض النواحي لا فيها كلها . ويشير ييتس في سيره الذاتية إلى ان « للاقدار غاية واحدة فقط في ايصال رجلها المختار الى اعظم عقبة يمكن ان يواجهها دون ايصاله الى القنوط » . وسواء قبل المرء فكرة « الاقدار » ام لم يفعل ، فان بوسعه ان يتبين ما رمى اليه ييتس من ذلك : وهو ان الاثر الرائع ينتج في الغالب بفعل ماكينة التحدي والرد ، وبفعل المشاكل التي يتوجب قهرها . ولربما كان نيتشه وروبرت بروك يمتلكان نفس القدر من الموهبة الطبيعية ، غير ان حياة نيتشه القاسية والمتنوعة انتجت عملاً عظيماً وفكرة عظيمة . ولا يمكن الحكم فيما إذا كان بروك على قدر كاف من القوة لمواجهة التحديات الحقيقية . فقبيل نهاية حياته كان آخذاً في اجتياز مرحلة الشاعر الشاب ، وبمقدور المرء ان يتلمس ظلال انقشاع هذه الغشاوة في الرسائل التي كتبها من البحار الجنوبية :

«آه ما افظع صدق ما كتبتُ ، من ان المرء لن يجد في بحار الجنوب إلا ما جلبه معه الى هناك . فقد كنت اجد الحب لو كنت جلبته معي ... »

إن قيم بروك في عهد شبابه قد تشابكت واندغمت مع رغد حياة الطبقة العليا وإعجاب الاصدقاء وايام الصيف الحلوة على شاطىء النهر . فلما كبرالشاب وجد نفسه بالتأكيد في ذلك الموقف الذي تجد نفسها فيه امرأة كانت تعلق أهمية بالغة جداً على جمالها . ان الزمن يفرض ثقوباً في القيم العتيقة ، فمن الضروري ان يفتش المرء عن بديل . وفي حال بروك كانت المسألة معقدة ، اذ انه كان يرى نفسه كشاعر فقط ، فظل الشعر الذي كتبه حتى وفاته يتعلق كلية بهذه القيم . لذا وجدنا معظم شعره يدور حول أحاسيس الشباب: عن الفتيات ، والغرام غير المكافأ، وطريق الموت المفتوحة ، ومأساة ذلك . وبوسع المرء ان يقول بحق : ان بروك شاعرٌ اختص بكونه شاعر الشباب

ففي اشعاره حميمية المذكرات اليومية ، وكل قصيدة منها تدور حول شعور مرتبط بالتقدم في العمر . وهذا هو السبب في كونها سهلة الحفظ وما اسرع ما تنتشر وتشيع . وليس من الضروري ان يكون المرء شاباً كي يستمتع بها اكثر من ضرورة كونه شاذاً جنسياً ، ويهلوسه الموت ، كي يستمتع بقصيدة «A Shropshire hal» . غير ان هذا يعني ان بروك كان محكوماً عليه ان يفقد موضوعه الرئيسي عندما جاوز تلك السن . وعلى الشاعر الذي يفقد موضوعه ان يجد موضوعاً آخر أو يكف عن كونه شاعراً . فلقد غاضت ينابيع ييتس تقريباً بين سن التاسعة والثلاثين (عندما نشر قصيدة في « الغابات السبع » والخامسة والاربعين ، يوم ظهر ديوانه اللاحق) .

من الصعب تصور ما كان سيفعله بروك لو طال به العمر الى ما بعد الحرب . ففي السنة الأخيرة من حياته قضى كثيراً من الوقت يحضر المآدب في مقر الأدميرالية بصحبة ادوارد مارش والسير ونستون تشرشل ، او يعالج نفسه من رشح في ١٠ داونتج ستريت . كان تشرشل على استعداد لأن يعرض عليه وظيفة رسمية ذات معاش جيد كما فعل مع ت. ي. لورنس بعد الحرب . وكان بروك سيرفض ذلك لو كان عاقلاً . ولكنه كان رجل مجتمع ، وكان سيجد من الصعب عليه ان يرفض الدعوات الى العشاء من اصدقاء يحملون القاباً . كان سيبلغ منتصف العقد الرابع من عمره في ذلك الحين ، وسيعيش في عصر يسيطر عليه إليوت ، وجويس ، وباوند ، حيث باتت جدة اشعاره المبكرة تعتبر عتيقة سبقها الزمن . ولكن ما لنا وهذا ، إذ يبدو انه قد اختار افضل اتجاه معقول بموته من جراء تسمم الدم ، (كان مريضاً اكثر من مرة قبيل نهاية حياته)، وقد ظلت اشعار سنة ١٩١٤ — « تيارا تاهيتي » و« العاشق الكبير » — مرثائية النفس والرنين ، مثل موسيقى ديليوس ، ولا دليل بين يدينا على ان بروك قد عثر على موضوع جديد ، قبل ان تخلق الحرب انفجاراً من الفرح في نفسه فيباشر في الدعوة الى نبذ الشخصية القديمة و « كل فراغ الحب التافه » .

ويبدو من باب المفارقة الساخرة ان الأبيات الأخيرة من قصيدة بروك « تيارا تاهيتي » وهي :

حسناً ، هذا جانب من الفردوس !
فهناك عزاء قليل لدى الحكماء .

قد وفرت لسكوت فتزجرالد اسم روايته الأولى ، وهي تمجيد آخر « للشباب اللاهب » ، وان فتزجرالد وجد المشكلة غير قابلة للحل كما فعل بروك من قبل ، وانتهى الى ان صار مدمناً على الشراب .

قد اكون غاليت في تأكيد جانب الشباب الذهبي عند بروك . بيد ان هذا يتفق مع الصورة التي جهد صاحب ذلك الشباب في ان يخلقها لنفسه — كمثال قصيدة فرانسيس فورتفورد عن « ابولو الفتي » — وإن كانت بعيدة بعداً كبيراً عن الصدق . لقد تأخر بروك في بلوغه النضوج الجنسي ، بل يبدو أنه ظل يعاني الخيبة في الجنس حتى النهاية . فالفتيات اللواتي عرفهن بروك كن قد نشئن كشابات راقيات تطرق إحداهن موضوع الحب الحر حول نار المعسكر (الروماني) ، ثم تنصرف الى خيمتها مع اثنتين او ثلاث من العذارى الطاهرات . وبالرغم من سحر بروك وجمال صورته لم يكن يبدو عليه انه من الصنف الذي يغوي الفتيات . فالشابة التي وجه اليها معظم أشعار حبه هي كاثرين كوكس . وقد بدأت معرفة هذه السيدة ببروك بنوع أمومي من الود ، دون مقابلة عواطفه بالمثل . ثم جاءت فترة شغفت فيها كاثرين بالرسام هنري لام وصرحت بذلك امام الجميع . فتأكلت بروك الغيرة واصابه انهيار عصبي . وبعد ذلك قررت كاثرين انها تحب بروك . . غير انه في ذلك الوقت كان « فقد » اهتمامه بها ، أو أراد الثأر لنفسه ، فلم يتم بينهما شيء . وكان بعد انهياره ان اخذت صحته تتدهور . لقد تحدث عن الانتحار واعتقد انه على وشك الجنون . وهذه قصة لم يفض أسرارها أحد ، وقد تبقى مكتومة الى الابد . وكل ما يمكن الجزم به ان بروك في أواخر سني حياته صوّب سهام عاطفته على ماء ضحل ،

ولم يتعاف من ذلك تماماً حتى وفاته .

كل هذا يفسر لماذا وجد بروك الحرب خلاصاً عاطفياً من « جميع فراغ الحب الصغير » .

اذاً فان عنصراً رئيسياً من مشكلة بروك هو تأخر نضوجه الجنسي وبالتالي خيبته في عالم الجنس . . وقبل بضعة قرون كان لمثله ان يغوي الفتاة الأولى وهو في الرابعة عشرة ويؤلف اغنية حبه الأولى وهو في الثامنة عشرة . وتنبع بعض حرارة قصائد بروك من اضطراب تلك الخيبة ، ومحاولته التوفيق بين هوسه الرومانسي وشخص كاثرينا كوكس الحلوة . انها اشعار تنم عن عدم نضوج ، وعن محاولة صاحبها اصطناع موقف المتخطي لعدم نضوجه الثابت . ويتلو من هذا انه لو جاءت خبرة بروك العاطفية — والجسدية — مع النساء مغايرة لما كانت عليه ، لكان صاحبنا شاعراً يختلف عن بروك الذي نعرفه . فأهمية الإخفاق الجنسي المبكر في حياة رجل حساس لا يمكن تقديرها فوق قدرها . ان من شأنها ان تولد نظرة مريرة دائمة . اما الانتصارات المبكرة في ذلك العالم فهي تميل الى غرس ثقة كبيرة في النفس يقدّر لها ان تلعب دوراً مهماً في نظرة الانسان العامة الى الحياة . ولربما لم يكن من الغلو ان نعزو تفاؤلية شو الظاهرة الى حقيقة ان غزواته الجنسية كانت سهلة ، ما أسرع ان تكللت بالظفر . أما نجاح د . لورانس فهو على التأكيد مدين الى قضية غرامه مع فريداء في سن الخامسة والعشرين . فالعنصر الانثوي مهم لجميع الشعراء بل هو في اهمية الماء للفرسة (ومن الصعب ان نذكر أي شاعر كبير لا يصدق عليه هذا القول) . ولو طال اجل بروك الى ما بعد الحرب لكانت خبرته الجنسية قد اختلفت ، إذ كان في تلك الحال ، مثله مثل شو ، سيجد انتصاراته في هذا المجال سهلة للغاية . ولكان قد تزوج ، إن عاجلاً أو آجلاً ، وخلف اطفالاً ، لم يخل حلقة اخرى في تجربته العاطفية . وعلى المرء ان يتذكر كل هذا حين يقرأ شعره ويلاحظ ان ذلك الشعر بالقص مشوه .

ومع ان هنالك بعض الصدق في هذا فهو لا يكاد يهم . وبكلمة : إذا كان الانسان كاتباً كبيراً فإنه يكون كذلك منذ لحظة ولادته ، سواء حقق آماله ام لم يفعل . فالمسألة مسألة موهبته الطبيعية وموقفه من الحياة . وبهذا المعنى يكون بروك كاتباً عظيماً حقاً وصدقاً . فقد توفر لديه ذلك القدر من الحيوية والفضول الشديد عن الحياة الذي يسمونه « عبقرية » وحتى بعد توجيه كل نقد ممكن لهذا الرجل فأن الحقيقة الآنفة الذكر تظل صامدة وصحيحة . ان عبقرية بروك من منح الطبيعة ، شأنها شأن قدرة نيجنسكي على ان يقوّس قدمه كمخلب الطير . لقد توفرت لديه طريقة طبيعية لرؤية الأشياء . وهو يصفها في رسالة منه الى بن كبلنج فيقول :

« لا تقفز من مكانك ولا يصفرّ وجهك وينسحب عند سماعك كلمة صوفية ، فأنا لا اعني أي شيء ديني ولا أي شكل من اشكال الايمان . بل لا زلت أحرق المسيحيين واعذبهم كل يوم ...

« ان صوفيتي في أساسها هي النظر إلى الناس والاشياء لذاتهم — لا من حيث النفع ولا الجانب الأدبي ولا البشاعة ولا اي شيء آخر لديهم ، وانما ككائنات مخلوقة . هذا على الأقل هو وصف نظرتي اليهم بعبارة فلسفية . والذي يحدث هو انني فجأة ما أستشعر القيمة غير العادية والأهمية البالغة لكل شخص القاه وكل شيء اراه تقريباً . انني اجوب الأمكنــــة — فعلت ذلك بالأمس في برمنجهام — واجلس في القطر الحديدية ، واشهد المجد والجمال الأصيلين في جميع الناس الذين التقيهم . ان بمقدوري ان اراقب كهلاً حرفياً قذراً في عربة قطار طيلة ساعات ، وان أحب كل ثنية وسخة مشحمة في ذقنه الرفيعة ، وكل زر على صدارته المنقطة الوسخة . انا اعرف أن عقليتهم منحطــــة . لكني مأخـــوذ بوجودهم كله بحيث لم يعد لي وقت للتفكير في عقليتهم هذه .

دعني أخبرك ان رجل اعمـــال من الدرجة الخامسة في مصلحة المكوس ، ذا كرش ، ومن برمنجهام ، لهو شخص رائـــع وخالد ومرغوب فيه .

وينسحب هذا على جميع الاشياء في الحياة العادية . فتسكع نصف ساعة في شارع ، أو قرية ، أو محطة سكــة حديد ، يكشف للمرء جمالاً عظيماً يستحيل ان يدعه الا مأخوذاً بنشوة غامرة . وليس هذا محصوراً في الجمال والاشياء الجميلة . ففي حزمة من شعـــاع الشمس ساقطة على جــــدار أبيض ، أو توصيلة طريق موحلة ، أو الدخان المتصاعد من قاطرة في الليل — هنالك دلالة فجائية وأهمية ، وإلهام يبهر النفس ويهب صاحبه جرعة من السعادة والتأكيد . ولا يعني هذا ان امثال الجدار الأبيض ، أو دخان القطار ، تبدو مهمــة لسبب من خارجها ، ولا لأنها تكشف فجأة عن حقيقة عامة ، أو لأنها تصبح حسنة أو جميلة في ذاتها — كلا ، وانما « في نظرك » هي كاملة وفريدة . انه كالوقوع في غرام شخص ... وانا اقرض ان شغلي الآن هو الوقوع في غرام هذا الكون » .

ان هذا الضرب من القدرة فطري لا يمكن اكتسابه . ولقد كان مثله لدى كل من بليك ، ووردزويرث وترِاهرن . قد وُلد معهم . وقد يكون هنالــك تفسير طبيعي له ، إذ يرى ألدوس هاكسلي ان نقص مادة السكر في الدماغ تخلق لدى صاحبه صوراً واخاييل . وقــد يرى البروفسور ابراهام مازلو ان بروك كان خاضعاً لـ « تجارب القمم » ؛ وان مثل هذه « التجارب » تراود الرجـــال المعافين وذوي النزعة التفاؤلية ، في كثير من الأحيان . والحق ان حيـــاة بروك المبكرة كانت رضيّة دون متاعب ، ولذا فإن اساس نظرته الى العــــالم كانت تفاؤلية بطبيعتها . وما قصائده المبكرة في الطبيعة الا مجموعة من « تجارب القمم » هــذه ، بعد تكييفها مع الشرود الطبيعي لفتى لا يزال يخوض في بحر

المراهقة . أما تجربته العاطفية القاسية قليلاً مع كاترين كوكس فقد خففت من حيوية بروك الطبيعية ، فنتج من ذلك ان جاءت السنوات الثلاث الأخيرة من حياته عقيمة لا عطاء فيها (وان كتب مسرحيتين في تلك الفترة) . وانطلاقاً من ان حيوية بروك كانت رفيعة المستوى ، ومن ان نظرته الأساسية لم تكن عصابية — لا يبدو لدينا سبب يجعلنا نشك في ان بروك كان سيستمر في تطوره ، إما كشاعر أو روائي ، بعد الحرب .

اذاً ليس بروك شاعراً كبيراً ، ولكنه شاعر حقيقي . ومجرد الحاجة الى إيراد هذه العبارة اصلا لهو دليل على التأثير غير السليم الذي فرضه اليوت على النقد الأدبي في انكلترا ، ثم تابعه فيه ليفيس . لقد قدم اليوت تلك الخدمة الكبرى للنقد الانكليزي : ألا وهي جعله أوروبياً ، أي جعله يعي « طريقاً » يرتفع ماراً بالشاعر الفرنسي بودلير الى دانتي والقديس اغسطين . وكان المعيار الذي انتقاه شبه لاهوتي ، فكان جزاء كل شاعر لا يمتلك اهتمامات مسيحية ان يقصى . لذلك وجدنا كولريدج و « دون » يدخلان قدسه ، فيما لا يكاد بايرون وشيلي وسوينبرن يكونون جديرين حتى بعناء طردهم منه .

كان مسلك اليوت هذا ، رد فعل ضد رد فعل آخر . فقد كانت الرومانتيكية في الواقع جزءاً من ردة الفعل العلمية العظيمة ضد الكنيسة وإطلاقيتها الضيقة . وآخذة بالاعتبار حجم خصمها وقوته ، وجدت الرومانتيكية انه يتحتم عليها ان تغالي ، أن تنبذ فكرة الدين المسيحي بالكلية ، بل وان تعتبره خرافة . على اساس هذا المعنى تجاوز شيلي إلحاده عند وفاته ، فاعترف ان جميع الشعراء اتقياء أصلا — على اعتبار ان الدين هو الشعور بأن الحياة لها معنى يذهب الى ما وراء حدودها . ثم ظهرت الحركة الدينية الجديدة — التي تضم بين شخصياتها نيومن و ت. ا. هالم — فتطيّبت بالمادية التشاؤمية ، التي قرنتها بالرومانتيكية كاقرنتها بتحديد الالفاظ وتخلخل الارتباط

في الافكار . ولم يكن أي من الجانبين منصفاً مع الآخر . ففي كلا الحالين ، تضمّن عنف الرفض عاطفة ذاتية معينة تجاه الشيء المرفوض . فهجوم اليوت على كل من الشاعرين شيلي وسوينبرن يخبرنا شيئاً عن اليوت نفسه ، لكنه لا ينقل لنا شيئاً عن اي منهما . نحن نعلم ان شيلي كان مصاباً بغرور الذات ، وبخاصة في أمور الجنس ، كما ندري ان سوينبرن كان غير ناضج في الستين من عمره كما كان في السادسة عشرة ، وانه كان يهتم بالجرس الموسيقي اكثر من اهتمامه بالمعنى . ونحن ندري ان الملحدين المدوانيين من ابناء القرن التاسع عشر ابتلعوا كلاً من الشاعرين بعجره وبجره . ومالوا الى اعتبارهما شهيدين وقديسين للفكر الحر . بيد ان كل هذا يترك القضية الاساسية لم تمس : هـل كان شيلي وسوينبرن يملكان العبقرية حقاً ؟ إلى اي حد كانا شاعرين عظيمين ؟ وبغض النظر عن الصفات السلبية فيهما ، ماذا كان اسهامهما ، وكيف كان متفرداً عن غيره ؟ إذا كنت حكماً في سباق البيض والملاعق فليس لـك ان تصرف الفائز في السباق على أساس انه لا يتقن السباحة . ولكن هذا او مثله ما كان يفعله اليوت على الدوام وهو يحكم على الشعراء الذين عجزوا عن الارتفاع الى مستوى آرائه الدينية .

ولم يكن اليوت في عمله هذا مخطئاً بالكلية . فالواقع أنه يهم ، حين الحكم على شعر سوينبرن ، ان نأخذ بعين الاعتبار انه ظل شاعراً مراهقاً ، وأنه كثيراً ما اشار الى المركيز دي ساد بكلفة « المعلم » . كذلك ليس مما لا يجب اعتباره حين الحكم على شعر شيلي معرفتنا انه كان يعامل زوجته الأولى معاملة سادية عن لا وعي منه . اما الخطأ في موقف اليوت فهو أنـه يسمح لأحكامه الأدبية ان تعمي موهبته في النقد . ان نـوع الشدة والعاطفـة التي ادخلها شيلي وسوينبرن إلى الشعر الانكليزي لهي أثمن من أن تنبذ على أسس أخلاقية ، فهي لا تحدث إلا بضع مرات في القرن الكامل . انها الصفة الأساسية في الشاعر ، وأندر الصفات فيه واكثرها مرغوبية عند الناس .

ان الشاعر رجل يرفض بطبيعته ، وغريزياً ، توافه الوجود اليومي . وفي المراحل الأولى من تطوره ، ربما لم يكن هو نفسه يعرف ما يحدث له اكثر مما تعرف الشرنقة عن نفسها حين تتحول الى فراشة . وقد يعقلن هذا الصراع الداخلي بعدة طرق . فقد عقلنه اتباع مانشو بأن اعتقدوا ان الجسد قد خلقه الشيطان وان « الروح » قد خلقها الله. وجاء روسو – وهو مرحلة اكثر حذقاً – فألقى عبء اللوم في وجود الشر على المجتمع. وكان شيلي يميل الى قبول هذا الرأي . اما سوينبرن فكان مانشوياً الى درجة ما ، فاعتقد ان الله – إن وجد – كان شريراً. (وهذا رأي استعاره من المركيز دي ساد) . وذلك بخلاف ويتمان و د. ه. لورانس اللذين كانا ضد المنشوية ، فمجدا عالم الجسد والمادة ، وشكا كل الشك في النفس الانسانية وميلها الى ان تتعقلن .

اما صاحبنا بروك فقد سلك طريق ويتمان . لقد حدبت عليه الحياة الى درجة لم تسمح له ان يثق في المادة . الا انه ، شأن كل انسان يعتمد الى درجة كبيرة على منح هذا العالم ، استولى عليه هاجس عدم ديمومته . ولو استمر موقفه هذا حتى بلغ نهايته الطبيعية لأنتج تقبله للبوذية . لكنه لم يستمر . والنقيض الآخر لذلك هو نوع من الأنسنة الصوفية ، وهو الشعور بأخوّة الانسان و « تناوب الدموع الأبدي » الذي يجده المرء في الشعر المتأخر الذي كتبه ولفريد أوين . (ويبدو هذا احتمالاً راجحاً حين يتذكر المرء أن بواكير شعر أوين تشارك اشعار بروك في كثير من طبيعتها، مع نفس الميل في كليهما الى وحدة الوجود وشهوانية كيتس) . والشيء الوحيد الأكيد هو انه كان يجب ان يتم تطوير ما في شاعرية بروك . فقد كان لديه اكثر مما ينبغي من الحيوية.. بحيث لا يسمح بالتعفن أو الخضوع للعادية (كونه شاعرا عادياً) .

يرى « ريلك » في أول قصيدته مرثاة « دوينو » ان العاشقين الذين يموتون شباباً هم رمزٌ لذلك العالم الآخر ذي النفاذ والشدة . وهو يقول : ان رمز

البطل هو رمز الانتصار على هذا العالم . ولكن الرمز الذي يستمر ، يفقد شيئاً من شدته . والعشاق الذين ماتوا شباباً هم بطريقة ما رمزُ شدة اكثر فعالية ، رمز الثورة على العادية ، لأن وجودهم قد انقطع وتوقف . وبوسع المرء ان يضيف الى ذلك ان الشاعر الشاب يمتلك نفس الكمال الذاتي الذي يمتلكه الرمز . وبهذا المعنى فان بروك يكون رمزاً – لا لشاب شديد الوطنية يموت من اجل وطنه ، وانما لكل شيء تعنيه كلمة « شاعر » . ان عدم اكتمال اعماله الشعرية ليس مهماً، فالرمز كامل تماماً في ما بين ايدينا من آثار الرجل. وكذلك نقول : ان الرمز كامل في الشعر المبكر لكل من همفان ستال ورينبو ، اللذين توقفا عن كتابة الشعر في سن مبكرة نسبياً وتحولا الى مجالات اخرى . ولا أظنه اعتراضاً وجيهاً على شعرهما ان يقال انه غير ناضج . كذلك ليس اعتراضاً خطيراً على شعر بروك ان نشير الى انه غير مشذّب تقنياً بقدر شعر همفان ستال او رينبو . فبروك انكليزي ، والشعراء الانكليز لا يهتمون ابداً بالأسلوب .

والنقطة التي احاول الوصول اليها آخر الأمر هي اننا نضيّق آفاق مداركنا اذا رفضنا قبول شاعرية بروك ، كما فعل اليوت مع شيلي . قد يكون من المسموح اقصاء كاتب ارتفع المرء فوق ما كتبه في كل ناحية ، كما يكبر تلميذ المدرسة عن انشودة بيلي بانثر أو هانتي . أما عندما اقصى اليوت الشاعر شيلي ، فإنه كان يقصي رجلاً يمتلك مؤهلات هامة محددة كانت تعوز اليوت نفسه ، واسوأ من ذلك ان اليوت لم يكن يعترف بأنه تعوزه تلك الصفات . ان شيلي لا يجوز ان يُقصى الا من قبل شخص يتوفر لديه ذلك القدر من الحيوية ، والمثالية ، والخيال الذي توفر عند شيلي – ومثل هذا الرجل لن يغمط صاحبه حقه على التأكيد . ان الخصائص التي تجعل الشاعر شاعراً لهي

نادرة ، ولا يمكن الاستغناء عنها بأية صورة . فحتى لو تجاوز المرء الشعر ، أي تخطاه – بأن كف عن قراءته طلباً للمتعة – فأن الشاعر نفسه يظل رمزاً لأسمى غاية من وجود الانسان ، للطموح في الارتقاء . وفي هـــذه المعركة ليس هناك الا جانبان فقط ، وما لم تكن انتحارياً أو مختلطاً ، فأنـــك لن تطعن رجالك في ظهورهم .

٢

و. ب. ييتس

هنـــاك كتاب شيق عن وردزورث اسمه « وردزورث في الحضيض » ، يحاول ان يحلل اسباب هبوط وردزورث في شعره. وكثيراً ما فكرت وقلت : يا لها من فكرة جميلة لو كرّست مجموعة من الدراسات لنفر من المؤلفين الكبار تتناول فيها هذا الموضوع ، فأقول : هبوط سوينبيرن ، انحدار براوننج ، سقطات همنجواي ، وهبوط ألدوس هاكسلي . ولا شك في ان الهبوط في حال الناثر يكون اقل وضوحاً – واقل صخباً على الأقل – منه في حال الشاعر . فقد يمكن الجدل حول مـا إذا كانت قصة Finnegans Wake لـ جويس ، وقصص مان جوزيف ، والمبالغات التاريخية عند جون كوبر بويز (على اعتبار انهـــم ثلاثة كتّاب من نسيج يمكن مقارنته ببعضه) – هي زيفٌ خلاق ما كان له ان يقبل من كتّاب لم يكونوا قد رسخوا شهرتهم . . لكن النثر يحتمل ان ينشر بأمر « الضعف » ، لأنه يستطيع ان يتخذ اهدافاً كثيرة : من الخطب السياسية الى الطقس الكنسي ، ومن فهارس الكتب الى مصنفات في الفلسفة . اما الشعر فهو كالموسيقى ، واسطة خاصة ، واسطة مصطنعة ، ونحن نحكم عليه وفق قواعد

اكثر صرامة في مستواها .

والحق ان مشكلة الهبوط الخلاق لهي مشكلة تبعث على الاهتمام ، لأنها تنطوي على ضدها : اي على فكرة ان الفنان ، شأن العالم الكبير او الرياضي اللامع ، قد يستمر في انتاج عمل قيم وأصيل حتى نهاية حياته ، بل قد يؤخر اعظم اسهاماته الى سنيه الأخيرة . من السهل ان نفهم هاجس روبرت بروك بالشباب حين يتفكر المرء في وردزورث أو سوينبرن. فبالمقابلة نرى ان براوننج كان مغالياً في تفاؤله حين قال :

إكبر وليتقدم بك العمر برفقتي
فالأفضل لما يأت بعد .

وقد يشتط المرء فيقول : لو أن اعمال معظم شعراء القرن التاسع عشر قد قسمت نصفين،وطرح النصف الثاني منها ، لكانت خسارة الأدب طفيفة جداً . ان حالات استمرار الإبداع المتطاولة تستحق دراسة شاملة لأن المتوفر منها عدد ضئيل للغاية . ائت على ذكر غوته وبيتهوفن وربما فكتور هيجو وأبسن وتكاد تنتهي معك قائمة القرن التاسع عشر . وفي القرن العشرين تكون القائمة اكثر كثيراً . فبين الموسيقيين يصعب عليك ان تجزم برأي نهائي ، لأن تكنيك الألحان قد يخفي نقصاً اساسياً في التطور . وبين الشعراء يقف ريلكي وييتس وحدهما. فكل من كتب عن ييتس قد أشار الى قدرة ذلك الشاعر على الاستمرار في التطور . ومما يسترعي اهتمامي اكثر من ذلك الأسلوب الخاطىء والغريب الذي سلكه ذلك التطور ، والتناقضات التي بقيت في صميم عمل ييتس الأدبي حتى مؤلفاته الأكثر نضجاً .

كان أول كتاب قرأته عن ييتس هو كتاب لويس مكنيس ، الذي راعني إصراره على ان الاشعار المبكرة لـ ييتس كانت لا قيمة لها نسبياً ، وان اشعاره اللاحقة فقط هي التي أهلته لأن يعتبر شاعراً كبيراً . ففي السادسة عشرة بدا لي بصورة قاطعة ان الاشعار المبكرة تملك وحدة من النفس الشعري ، وتنشىء

شخصية شعرية متميزة ، شأن أي قصيدة كتبها ييتس في الفترة التي كتب فيها « fiu du cicle » هذا بينما تكشف اشعاره اللاحقة تبخّر ذلك النفس الشعري وضياعه .

وأظن ان هذا الرأي جدير بالبحث كرأي مغاير للفكرة الشائعة . لذا علينا ان نعود الى القضية الأساسية : ما هو الشعر ؟

انه نقيض حياة العالم اليومية : هذه هي طبيعته . لقد ولدت في وسط يشكلني ويخبرني من اكون وماذا ينتظر مني . قد اكون محظوظاً مثل روبرت بروك أو فكتور هيجو أو شاعر وولف المفضل ، موريك ، وأجد نفسي في وسط عطوف . ولكنه من المحتمل اكثر ، لو احصينا قائمة بالشعراء ، ان اجد نفسي في الأقاليم ، او في ضواحي لندن او غلاسكو او سوان سي . وعلى المدى الطويل ليس لهذا كله ذا اثر كبير ، فأنا اواجه نفس المشكلة : مشكلة تطوير شخصيتي وتطوير مجموعة من المثل ، ثم بناؤها واقامتها ، رغم معارضة ذلك الوسط . لست اقول : « فرضها على الوسط الذي اعيش فيه » لأنه قد لا يحدث ذلك . فقد يظل ذلك الوسط غير شاعر بوجودي اصلاً . ولكني اعكس صورة لذاتي تكون منسجمة مع اشباع حاجاتي اكثر مما تفعل الـ « انا » التي ترد حين يناديني والدي او استاذ مدرستي باسمي . ولقد صرح ييتس (في حديث له مع الاذاعة البريطانية) بقوله :

« يقول بعض الناس ان لي اسلوباً متأثراً بالغير ، فاذا كان هذا صحيحاً ، وقد يكون كذلك ، فهو لأن أبي اخذني ، يوم كنت في العاشرة او الحادية عشرة ، الى رواية هملت المشهورة التي مثلها إيرفن.وبعد سنوات من ذلك سرت في شوارع دبلن لا ينظر اليّ أحد ، أو أحد أعرفه ، وانا أتبختر في تلك المشية الختالة التي شبّهها غوردون كريج بحركة من حركات الرقص ، وجعلت الشخصيات التي خلقتها تتحدث بتفكيره القلق الغريب » .

ان ييتس شاعر انموذجي للعصر الصناعي ، كان عليه ان يفرض صورة ذاته

الخيالية على الشوارع القاتمة والناس المسحوقين .

« وفي يوم آخر سألتني امرأة ان ارشدها الى طريقها . وفيما انا متردد في ذلك – إذ انتزعني هذا فجأة من سياق فكري – مرت امرأة من بيت مجاور ، وقالت انني شاعر . فاستدارت المرأة التي سألتني وانصرفت وهي تنظر إلي بازدراء . ومن ناحية اخرى ظن رجل الشرطة وجابي الترام ان شرودي الذهني اصبح « مفهوماً » لديها عندما اخبرهما خادمنا انني شاعر . لقد قال الشرطي ، الذي كان يريد ان يعرف لماذا لا ابالي حين اجتاز الأمكنة النظيفة والموحلة : « آه .. حسناً ، إذا كان الشعر « وحده » هو الذي يعتمل في رأسه . »وأحياناً كان كوني شاعراً يقنع الآخرين واحياناً لا يفعل » .

كان بوسع وردزورث ان يتسلق التلال ويشرف بنظره على البحيرات ، أو يستعير قارباً ليجذف في ضوء القمر – كما يصف في « المقدمة » . وكان شيلي يتمتع باعجاب بنات عمه اللواتي كان يروي لهن قصص المفتنين.وقبل ان يتخطى سني مراهقته ، خطف فتاة ذات بشرة في لون الخوخ والقشطة ، هجرها بعد ذلك . وقد وقع ييتس ايضاً في غرام فتاة حلوة ، لكنها ايضاً جعلته موضع ثقة تسر اليه خصامها مع عشيقها.وإذا لم يكن يطرقه النوم في تلك الايام،فليس ذلك بفعل احلام اليقظة حول تمني مشاركتها له في فراشه ، وانما « بسبب حنقه على خطيبها » . اما غرامه الاخير مع « مود كون » فقد عانى اجهاضاً مماثلاً ، وهو شديد الحذر في ان يصرح ما إذا كان غرامه بـ فلورنس فار – التي كانت عشيقة شو – قد وصل إلى درجة الالتحام الجسدي . ما الذي كان هنالك اذاً غير ان يعكس ييتس صورة لذاته بـ « جفون شاحبة كالسحب ، وعيون حالمة » ، وشاعر نبيل شاب يجوس شوارع لندن المقفرة ، ويحلم بـ يوحنا معمدان يصرخ في الناس علّه يفرغ البيوت من سكانها المسحوقين ؟ (هذه هي ذات الصورة التي دفعت ت . اي . لورنس الى وسط البدو) .

ان الشاعر ، كما ناقشت سابقاً ، هو الرجل الذي يخضع « لتجارب قمة »

فجائية حين « يكون كل شيء تنظر اليه مباركاً » . وقد رصدت تجربة ييتس الخاصة في « مخزن لندن المزدحم » . في هذه اللحظات ، تغدو طرافة العالم وحدها ، سحره ، وثراءه – حجة لذاتها . ولكن لما كان الشاعر الشاب حساساً وغير واثق من نفسه ، فنحن نجده ميالاً الى التواؤم مع الأشخاص الآخرين ، فمروحته تدور متعاطفة مع مراوحهم . اذاً كيف يوفق بين هذين المزاجين ؟ حين يكون متعباً ومكتئباً ، نجده ينظر إلى العالم من خلال جابي الترام ويسأل : « اهو سحر ؟ بالطبع لا . انه طريق برومبتون العتيق ... » كيف يوفق المرء بين تجربة القمة وبين القلق اليومي ، دون تخلّيه عن التجربة وشطبها ، وكأنها نوع من الوهم ، وومضة من العافية البدنية ؟

حين واجهت هذه المشكلة نفسها وليام بليك أكد ان هنالك عالمين ، عالم الواقع اليومي هذا ، عالم القطارات وحوانيت القصابين ، والعالم المثالي أو الرمزي الذي يمكن لمحه في جميع الأساطير وقصص الرومانس . وبعبارة متناقضة في الظاهر ، فان العالم الرمزي اكثر واقعية من العالم اليومي. كلا ، هذا غير صحيح ، ولا حتى بمعنى موهم للتناقض ، لأننا نعلم ان القطارات وحوانيت الجزارين تزول ، بينما تبقى الغابات والنجوم . إذن فان الغابات والنجوم اكثر حقيقيةمن طريق برومبتون العتيقة حتى ولو رفضت حواسنا الكاذبة تصديق ذلك .

ما هي الحقيقة حول تناقض « العالمين » ؟ من الواضح انه ليس هناك اثنان . فالذي اتحدث عنه ليس سوى ضربين من الادراك لعالم الواقع ، حالتين من حالات الوعي . فلو كنت مريضاً – دعنا نقول مصاباً بحمى خفيفة – فان وعيي بالكاد يكون اكثر من مرآة تعكس الوسط حولي ، فأرى الاشياء معتمة ، ولا أعلق بها معنى . أنا أمزج ما بين الوهم والحقيقة ، فتبدو الأحلام واقعاً وتبدو الحقيقة مجرد حلم . فما الذي يعنيه هذا؟

انه يعني ان وعيي وادراكي شيئان مختلفان . انا أعي وجود هذه الغرفة .

واذا كنت اقرأ قصة عظيمة ، فأنا اتصور شخصياتها وأحداثها ولا أعيها بنفس المعنى الذي أعي به وجودي في هذه الغرفة . ولكن العادة ، ان يعمل هذان الضربان من الوعي معـــاً كجوادي عربة . انا انظر الى تلك الشجرة التي يتساقط المطر من اغصانها ويبدو لي انها تستثير فيّ حساً شعرياً . لمـــاذا ؟ لأن تصوري الطبيعي الفعلي لتلك الشجرة — الذي سيكون مجرد شجرة محمومة — يختلط بصورة طبيعية بالصور الشعرية للاشجار ، اشجار امسيات الآحـــاد المعتمة والمطر ينقر على النوافذ ، ايام كنت طفلاً ... ان وعيي الداخلي هـــو الذي يزوّدني بالمعاني ، « العلاقـــات » ، فيما يزودني إدراكي بالصورة الفوتوغرافية للشجرة فقط . وكلما زاد عمق استثارة هذا العالم الداخلي ، كلمـــا خفّفت إرادتي من ضغط دافعها العملي وسمحت لي أن اغوص في قعر لا وعيي ؛ وكلمـــا زاد ثراء معنى وسحر هذا العالم المتصوّر . هنا ، اذاً ، عالما بليك . وهذا هو السبب في ان بعض العقاقير تستطيع ان تغني التصور : انها تكبح ارادتي وتربك العلاقة العادية بين الوعي الإدراكي والوعي العادي .

وعندما أقول « تلك الشجرة في المطر جميلة » ترى ما الذي أعنيه بهـــذا القول ؟

لست اعني فقط ان المطر يثير فيّ ذكريات الطفولة ويجعلني أعي انني الآن في غرفة مريحة جافة . بل يعني اكثر من ذلك . إنني أمد يدي إليهـــا بشغف وبلهفة توقع ، وبسعادة ، كما يمد الطفل يده الى كيس مخدّتـــه المليء بالدمى في صباح عيد الميلاد . والآن .. لو لم يكن المطر يسقط ، لكنت ربمـــا تطلعت الى الشجرة ثم تشكلت لدي فكرة غير كاملة : « انها مجرد شجرة » . وهـــذا التلمس ، المندفع كاندفاع الطفل حين يطوّق بذراعيه عنق عمه ، او الفتاة التي تعدو الى عشيقها — هو « فعل » بقدر وثوبي على قدمي حين أجلس على دبوس . في تلك الحال لا أفطن إلى القول : « هذا مؤلم . علي ان انهض بسرعة » . كلا ، ابداً . لا وقت لذلك . وانما يترافق الادراك والفعاليـــة بحميمية ، حتى لا أعود

أفطن الى الفجوة التي تفصلهما . ولو كنت في حالة محمومة من الغيبوبة ، فقـــد يستغرق مني ثانية أو ما يقرب من ذلك لأعلق قائلاً : أنا أعاني المـاً — فعليّ ان انهض .

وباختصار .. ان الفارق بين « الادراك الشعري » و « الادراك العادي » هو فارق الدافع الذي وقع عليه الاختيار . انني اتلمس الشجرة كما يمكن ان اتلمس شطيرة حين اكـــون جائعاً . فالفعل مقصود — هادف — كملاكم يلكم كيس التدريب . وكما يقوي الملاكم ذراعه بالتمرين على كيس التدريب ، كذلك فان بمقدوري ان أقوّي « عضلة » القصد فيّ بجعل تلك العضلة تلكم الشجرة عندما لا يكون لدي سبب معين لفعل ذلك . وإذا قمت الآن بزوْي ما بـين عينيّ وتركيز نظري على الشجرة فإنها تصبح — لثانية واحدة — اكثر حقيقية ، وتنطلق شرارة من السرور في داخلي .

ويميل الشباب بطبيعتهم الى ان يكونوا سلبيين ، آملين ان يحدث شيء يثير اهتمامهم . فأنت تجدهم يتثاءبون في اليوم البليد ، كما يلوح في عيونهم الخمـــول والفتور : وهذه طريقة اخرى للقول بأن « عضلة » القصد لديهم لا تكون مستعملة في ذلك الحين ، ومن ثم فإنها تضعف بصورة حتمية . ولو جاء رجـل من سكان المريخ الى هذه الارض ، لوجد من الغريب جداً ان تكون المخلوقات البشرية عليهـــا غير واعية للآليـــة البسيطة للإدراك ، وانهم يظنون الوعي مرآة تعكس الحقيقة . وإذ يكون بين يديه هذا الدليل للسلوك البشري ، لن يصعب عليه ان يفهم بليك وييتس . وإذا عجز المرء عن معرفة « قصدية الإدراك » فكيف يتسنى له ان يوفق ما بين حالتي الذهن : الملل ، والشدة ؟ عن طريق لوم العالم :

أنا أجوس كل شارع قذر
قريباً من حيث يجري نهر التايمس القذر
وعلى كل وجه ألقاه أرى

امارات الانهاك وعلامة الأسى .

ويخبرنا ييتس كيف ان احد اصدقاء والده اقتبس قول راسكين : « في ذهابي الى عملي في المتحف البريطاني ، اشاهد وجوه الناس تغدو اكثر فساداً كل يوم » . وقد أقنع ييتس نفسه بأن ذلك كان صحيحاً .

ويبدأ المرء في التفتيش عن المعيز الجرباء :

إن العالم بين يدينا وافر وافر ؛ كان ولا يزال ،
يأخذ ويعطي ، ونحن نبدّد طاقاتنا .

أو :

ان الخطأ في الاشياء غير المشكّلة هو خطأ اعظم من ان يوصَف
وأنا اتضوّر الى تشكيلها من جديد ، وان أجلس وحيداً على
جنازة خضراء .

لماذا ؟ لأن :

كل الاشياء قبيحة ومحطمة ، كلها بالية وعتيقة ...
وهي تشوّه صورتكِ التي تزهر وردةً في اعماق قلبي .

ان ما يتم خلقه هنا هو « انا » مناقضة تقف قبالة « العالم » — تحدياً للعالم. كان ييتس صريحاً فيما بعد ، في الشعر وفي كتابة سيرته الذاتية ، حول خيباته المبكرة ، حول مخارقه وعدم لياقاته . فهو يقول : « لقد بدأت بالسرقة عندما كنت (ابدأ بزيارة) احد أو أرد له زيارة سابقة ، وقد أخبرتني امرأة عرفتها واحببتها وانا طفل انني قد تغيّرت الآن الى الاسوأ » . وهو يتحدث في قصيدة له عن « الرجل غير المكتمل وألمه عندما واجهته بشاعته » . انه يغلي بالأفكار والآراء ، وكثيراً ما تقوده هذه الأفكار الى ان يجعل من نفسه رجلا أحمق . وبالمقابل ، فان كثيراً من هذه الحوادث تبدو سخيفة مضحكة ، لانها تفضح فشلا دون — كيشوطياً في الاتصال بالواقع . وحين يتركه المؤرخ بيوري وحده للحظات ، يصرح له ييتس عند عودته ، بدون تمهيد : « انا اعلم انك ستدافع عن نظام التربية

العادي بقولك إنه يقوّي الارادة ، لكني مقتنع انه يبدو كذلك في الظاهر فقط ، لا حقيقة .. لانه يضعف الحوافز » . « فابتسم بيوري وبدا مرتبكاً لكنه لم يقل شيئاً » . وفي مناسبة اخرى ، قلت للمصور الفوتوغرافي فيما كان يضبّط قطعته من الحديد الشبيهة بحذاء الفرس ان يبقي رأسي في موضعه : « لانه ليس عندك إلا الورق الابيض والاسود بدلاً من النور والظل ، فأنت لا تستطيع ان تمثل الطبيعة . والفنان يستطيع . لأنه يستخدم نوعاً من الرمزية » . وكان ما أدهشني ان الرجل بدلاً من التأفف من هجومي على مهنته ، قد أجاب : « ان الصورة الفوتوغرافية ميكانيكية » . « وفي السابعة عشرة كنت قد اصبحت مدفعاً نحاسياً عتيقاً مليئاً بالقذائف ، ولم يكن هنالك ما يعوقني من الانطلاق الا الشك في قدرتي على الاطلاق المباشر » . « ومرة حين كنت في غرفة رسم دودين أعلن خادم قدوم مدير مدرستي الاخير . ولا بد آنذاك ان شحب وجهي او احمرّ ، لان دودين ، بكلمة ساخرة ودودة منه ، أدخلني في غرفة أخرى ظللت فيها حتى انصرف الزائر . وبعد بضعة شهور ، لقيت ذلك الزائر مرة أخرى ، فكانت لدي شجاعة اكثر . لقد صدف ان قابلنا بعضنا في الطريق فقال « أودك ان تستعمل دالتك على فلان ، لأنه يكرّس كل وقته لممارسة نوع من الصوفية ، وسيخفق في فحوصه » . لقد استولى علي الذعر ، ولكني تمكنت من قول شيء عن أبناء هذا العالم وكونهم اكثر حكمة من أبناء النور . فانصرف المدير المحترم وهو يقول بفظاظة : صباح الخير » .

ولا شك ان ييتس ظل يتفكر في الحادث لبضعة ايام بعدها وهو يدير في رأسه الاشياء التي كان يجب ان يقولها عند ذاك .

لقد عانى جميع ذوي الحساسية مثل هذه الارتباكات . والمسألة المهمة هي كيف يعالجونها . لقد انتظر برنارد شو حتى اواسط الاربعينات من عمره — يوم اصبح امينا من شرها — ثم جعل إخفاق المثالي في التواصل مع موضوعه ، افضل كوميديا له ، وهي كوميديا الانسان والسوبرمان . وربما كان ألدوس

ماكلي أول كاتب انكليزي يؤلف كوميديا هجائية عن آلام الشباب هذه الناجمة عن الخجل والوقاحة . ولكن هذا الاسلوب ايضاً ينطوي على شكل من اشكال تزييف الذات ، لان الذات التي تجري السخرية منها هي ايضاً لا يمتلكها الساخر .

ان الانفصال هو احد طرق الهروب من الذات غير الناضجة . ومثله في الفعالية يكون اسلوب الانشغال ، أو الانهماك . واكثر ما يعي الانسان عجزه حين تحيط به التوافه ، وأقل ما يكون وعياً بذلك حينما ينهمك انهماكاً كلياً في موقف شعوري أو جسدي ، وقد اختار شو اسلوب الانشغال هذا حين اصبح اشتراكياً يلقي الخطب في زوايا الشارع . فالفكرة المباشرة تنطوي على امكانية القيام بالعمل المباشر . وانشغال الشعور قضية اكثر من هذا تعقيداً . وبمقدور التأمل في المأساة أو الازمة وحده ان يولّد نفس الوحدة البسيطة في العاطفة التي يخلقها الفعل العنيف . « نحن نبدأ نعيش عندما نفقه الحياة كمأساة » هذا ما يكتبه ييتس في « اربع سنوات » . ولو شغل الناس جميعاً انفسهم في هذا الموقف المأساوي عينه ، لبات الفارق بين شاب يعي ذاته ، عمره سبع عشرة سنة ، وبين رجل رزين في السبعين — غير ذي أهمية . واذا كان هناك فرق ما فسيكون ابن السابعة عشرة أفضل .. لأنه أبعد من الموت .

والآن دعنا نتحدث بلغة العقل المفكر فنقول : ان التشاؤم صحيح كما هو التفاؤل . أما اذا تحدثنا بلغة العاطفة ، فان « المعنى المأساوي للحياة » يعود بمردود اكبر من نقيضه .. بسبب من ان نقيضه ليس هو التفاؤل أو تحسّس الهدف ، وانما مجرد القبول العرضي « لتفاهة الحياة اليومية » . فحين تكون الحياة منظمة بصورة حسنة وأمينة ، تصبح المأساة مرادفة للجدّية وتعشّق الهدف .

لقد جرب ييتس ، مثل شو ، الاشتراكية — سمة وليم موريس المثالية — ولكن مزاجه كان أقل ملاءمة لها من مزاج شو . « كنت مختلفاً عن الاخرين من ابناء جيلي في شيء واحد . فأنا متدين جداً ، ولما جرّدني هاكسلي

وتندال ، اللذان كنت أمقتهما ، من افكاري البسيطة عن الدين في طفولتي ، صنعت ديناً جديداً ، هو تقريباً كنيسة لا تخطىء من التقليد الشعري ... » وفي منزل وليم موريس ، اعتاد ييتس ان يشترك في مناقشات مع عامل شاب كانت افكاره عن الدين افكاراً ماركسية محضة . « ثم تدريجياً اثار اعصابي ذلك الموقف تجاه الدين من قبل الجميع ما عدا موريس ، الذي كان يتجنب الموضوع كلياً ، فانفجرت بعد محاضرة بكل طيش الشاب المتهور . كانوا يهاجمون الدين ، قلت انهم يهاجمون الدين او شيئاً من هذا القبيل ، ومع ذلك ينبغي أن يكون ثمة تجدد للقلب ، والدين وحده هو الذي يستطيع ان يفعل ذلك .. »

كان هذا بداية ابتعاد ييتس عن الاشتراكية . كان طريق الاهتمام الاجتماعي مسدوداً امامه في ذلك الوقت . واصبح خلق « انا » النقيض في الشعر هو همه الأكبر . وكان يتوجب ان يكون مأساوياً ، فانبثقت هذه الفلسفة الفردية في الشعر ، يؤيدها الاحساس بقصر العمر ، وهشاشة الجمال ، وحتمية الخيبة والانهزام وهذا مطلع القصيدة التي يفتتح بها ييتس اول ديوان مطبوع له ، تعرض المشكلة كما يلي :

ماتت غابات أركاديا
وتلاشى فرحها العتيق ،
فمنذ القدم والعالم يتغذى بالأحلام ،
والحقيقة الشائبة هي الآن دميتها المزوّقة

ويميل المرء في البدء إلى ان ينقد كلاً من الاسلوب والموضوع . فغابات اركاديا هذه لم توجد أصلاً الا في مخيلة شعراء ما قبل روفائيل . ولم يأت وقت على العالم كان يعيش فيه على الحلم — وليست العصور الوسطى على التأكيد . ويتساءل المرء كيف يمكن ان تكون الحقيقة شائبة « ومزوقة بالأدهان » في نفس الوقت . لا بأس فهذه مجرد مراوغات لفظية . والمعنى واضح تماماً :

انظر ، ان ابناء هذا العالم المرضى ،

ذوي الأشياء المتغيرة الكثيرة
يمرون بنا في رقصات جدباء
على النغمة المكسورة التي يعزفها كرونوس ،
ان الكلمات وحدها هي الخير الأكيد .

وهذا يعني تلك الكلمات التي تناشد اركاديا ما قبل روفائيل ، والتي تعلق ستارة مطرزة على جدران الحقيقة الشوهاء العارية . وبعد أن أعلن ييتس مبدأه الشعري نراه يأخذ في تطبيق ذلك في بقية الديوان . اما الهدف فهـــو اثارة نفس خريفي من الجمال الممتزج بالتعب والحزن والإقفار . واحدى كلماتـــه المفضّلة هي الأسى :

كان هناك رجل سماه الأسى صديقاً له
وكان يحلم برفيقه الأسى ،
ذهب يتمشى بخطوات متثاقلة على الرمال اللامعة
والرمال الموشوشة ، حيث سارت العواصف

أو :

ما الذي تصنعينه أيتها الجبلة المشرقة ؟
وإنني أحوك رداء الأسى :
ما اجمل ان يرى المرء في نظرات جميع الناس
رداء الاسى
وفي نظرات جميع الناس .»

ان عدم التحديد اللفظي يضايق ويثير : خذ مثلا : حيث تدير العواصف Where Windy Surges Wend ؟ والحقيقة ان ييتس غير مهتم بالكلمات بـل بالموسيقى ، بالتفعيلة . وليس هذا « الاسى » هو الشعور الحقيقي الذي يحس به إنسان فقد شخصاً يحبه ، وإنما هو حالة ضبابية ، فيهـــا بعض السرور ، وعلى صلة بأوراق الخريف الساقطة وصوت البحر . وهي قريبـــة الشبه بموسيقى

ديليوس ، ما عدا في ان صوراً معينة تحل محل الاوتار ، مثل : النجوم المتألقة والسمك الهاجع ، والأوراق الهامسة ، والامواج الموشوشة . واحد الموضوعات المفضلة عند ييتس هو موضوع الرجال المعليين الذين يتحولون عن النشاط الفعلي ويتقلون أشخاصاً حالمين . ان الحب دائماً مأساوي – أو على الاقل – « مؤس » ، فإما ان يهجر العاشق او تموت حبيبته ، أو ينسحب الحبان من غرامهما . وفي الحالة الاخيرة ، لن يكون هناك تبادل اتهام من احد من الطرفين ، انهما يتجولان عبر اوراق الخريف ويتحدثان عن فترة النزوة وقصر عمرها .

ومما يثير الاهتمام اكثر من غيره في الثلاثة الدواوين الأولى من اشعار ييتس ، أن الشعر فيها ناجح تماماً « في حدود معناه الخاص » ، مثل موسيقى ديليوس . ومن اجل ان ينتقده المرء يتوجب عليه ان يقف خارجه ويقول : « هذا ضحل » ، « وهذا لا واقعي » . وحين يتحدث ييتس عن هذه الفترة ، نجده يتحدث عن « تلقي الحالمة بالنفس » . والواقـع ، ان أساس شعره هو صورة ذاتية واضحة عن صاحبه . ان ييتس ليس « المغني الكسول ليوم فارغ » شأن موريس . كلا ، ابداً . إنه يأخذ دوره بجدّية أكبر كثيراً ، ويرى نفسه شيئاً اقرب الى الصورة الخيالية عن قبلاي خان عند كولريدج :

إحبكي دائرة حوله ثلاث مرات
واغمضي عينيك بفزع مقدس . . .

والشاعر (ييتس) مخلوق ذو امتياز ، ساحر ، ويتمتع بالقدرة على خلـع ضرب من الخلود على محبوبه . وفي هذه الأشعار لا يعترف ولو للحظة واحدة ان حبيبه قد يرفضه . فاذا ما راحت « صديقة جميلة » له تبكي ، فذلـك لأنها :

نظرتْ في قلبي ذات يوم
ورأت ان صورتكِ كانت هناك . . .

انه بمنجاة من خيبات الحب العادية لأنه ، مثل شايلد هارولد (عنـــد

الشاعر بايرون) ، متعمق في حكمة الحزن وقد تمرس بالمعاناة . ومع ذلك فان هناك ايضاً عبادة للفتوة والشباب – كما هي الحال عند بروك :

والشباب يتمددون في فراشهم ويحلمون
بربط حمالات النهود وشرائط الرأس ...
بينما عليّ أنا ان أشتغل .. لأنني عجوز ،
ولأن جمرة النار فيّ تزداد وهناً وتنطفىء .

والاشياء القديمة في نظره تخص عالم البشاعة حتى لو كانت من البشر ، فهو يصف ذلك قائلا :

كل شيء مشوّه ومكسور ،
وجميع الاشياء بالية عتيقة .

ويبدو انه يشعر بأن هذه الاشياء القديمة هي الملومة لكونها عتيقة كما يقع اللوم على الاشخاص الحمقى لكونهم حمقى .

ومن السهل ان نركّز حديثنا على هذا الجانب السلبي من أعمال ييتس المبكرة . لكننا نكون أميل الى الدراسة البنّاءة للشاعر اذا حاولنا ان نفقه المنطق في وضعه آنذاك . فهو يسلّم جدلاً بأن على جميع الاشخاص المرهفي الحس ان يقبلوا ان العالم مكان مثير للاشمئزاز . ومن هذا يبدو ان ييتس عاجز عن ان يتصور كيف لأحد من الناس ان لا يوافقه على ذلك ما لم يكن ذلك الشخص واحداً « منهم » ، الحمقى والعديمي الاحساس (ومن هنا فشله في تقدير برنارد شو) . كذلك يبدو انه يرى العالم منقسماً الى حزبين مقتتلين ، مثل حزبي النعيم والجحيم عند « ملتون » ، سوى ان « أبناء النور » يقلّون عن خصومهم في العدد . وحين يمشي من منزله الى المتحف البريطاني فهو يمر عبر ارض العدو . انه في عالم من الممرات المشققة والعنف المحتمل الوقوع . ويجمع خفير ليلي نخاعة بلغمية في حلقة ثم يبصقها في الجرور ، وتجادل امرأة قمينة بصوت حاد مع جارتها : لكن هذا العالم ليس حتى عالم هوغارث :

هوغارث هذا كان فناناً حاذقاً ، وهذا العالم ليس عالم فن ، انه مليء اكثر مما ينبغي بتفصيلات لا تتعلق به . انه عالم الصدفة والاحتمالات الطارئة الذي لا يشعر بوجود الشاعر . وهو يشعر بأن خصمه قد اعتصب متجمعاً فتفوّق عليه . وتتطلب الظروف موقفاً متطرفاً : « اذا لم تكن معي فانت عليّ » . (وهو اي ييتس ، في ما بعد يضفي صفة المثالية على أقاربه في « سليجو » ، التجار والبحارة، وان كان ربما كانقد جعلهم ضمن اعدائه في أيامه السابقة) . وهو يعجب بشعراء ذلك « الجيل المأساوي » الذين آثروا استهلاك انفسهم حتى الموت – مثل ليونيل جونسون ، وجيمس تومبسون ، وارنست دوسن ، بل حتى اوسكار وايلد – لأن ما اختاروه يبدو منطقياً جداً .

كيف يستطيع رجل مرهف الحس ان يحتمل هذا العالم الباعث على الغثيان؟ ان ييتس يتعاطف مع « دوبين » عند « يو » ، لأن دوبين هذا يقضي نهاره في منزله ،مسدلاً ستائر النوافذ،ولا يخرج إلا في ظلام الليل . كذلك يتعاطف ييتس مع « هوزمن دي اسانتيه » الذي يكفي ثراؤه لخلق جزيرة صغيرة في الجحيم والذي يعيش كلية من اجل عالم من الخيال والأحاسيس. ويخلق ييتس نفسه شخصية يسميها « ميشيل روبارت » تعيش في حجرة تجللها السواد . ان ييتس افقر من ان يفعل ذلك ، لكنه يباشر خلق عالمه النفسي الخاص ضد المادة ، « ارض كما يشتهي القلب » ، حيث يقوم « الناس الصغار » بالحيل على المزارعين ويسرقون الاطفال .

لقد اعتبر النظارة الذين ضحكوا على مسرحية « ارض كما يشتهي القلب » حينما تم تمثيلها لأول مرة على مسرح « شارنج كروس » –تلك المسرحية قطعة من الخيال المراوغ ينعدم فيها سحر خفة الروح . وقد يشعر القارىء الحديث بمثل ذلك . فبالنسبة الى ييتس ، يمثل هذا الموقف أسوأ انواع الغباء . ان « ارض الجنيات » قد لا توجد البتة ، ولكنها رمز شيء حقيقي تماماً . وما عالم الشعراء – وبخاصة الشعراء الرومانطيقيين – إلا محاولة لتمثيل الحقيقة بالرمز ،

الحقيقة التي تمتلك وجودها الذاتي . وحالما يتحول الشاعر عن عالم الحياة اليومي إلى مؤلفات الشعراء الكبار يتجلى له هذا العالم الآخر من الجمال ، والمعنى ، « المشرق » الهادىء ، الحساس » وكأنه جبل سامق على عشرة اميال .

وهكذا فان ييتس حين يخلق عالمه من الجنيات، وغروب الشمس الخريفية ، والاشجار التي يتقطر منها المطر — لا يشعر ابداً انـــه انما يحاول الهروب من الحقيقة . فهـو مثل رجل يشن هجوماً على الواقع الذي يكرهه . وهـو ورفاقه من الشعراء بشر يعيشون في عالم سكانـــه أدنى من البشر الاسوياء . وهؤلاء الناس الادنى من البشر ، يبـــدون قانعين باكواخهم الذهبيـــة والجسدية الخاصة بهم . وبمقدور الشعراء ان يتصوروا عالماً اقـــل عدوانية وتنفيراً للاحساسات المرهفة . ولما كانت السلطة الفعلية تبدو في يدي السياسيين الاجلاف والمعدومي الخيال كالرعاع ، فان كل ما يستطيعه الشاعر هو ان يخلق نسخة مسودة من عالمه المثالي ، كما خلق كلٌ من كيتس وشيلي عالمه هذا . ان هدفه ان يبني ضرباً من « الملاذ الفكري » يتسنى للأرواح الحساسة ان تلوذ به . ومن الضروري ان يكون هذا العالم عالماً متكاملاً في ذاته ، نقيضاً تماماً لعالم الواقع ، وتماما كما قد يوجد على كوكب خيالي . ولقد اخفق الشاعران دوسن وجونسون في هذا المجال ، إذ كانا يلمحان هذا العالم المثالي عن بعد قصي . فجاء نفس شعرهما نفساً يلفه الحزن والتخلي . ولم يخفق ييتس . وانما شيّد عالمـــه بكل عزم ، مستخدماً في بنائه شذرات من الميثولوجيا الأيرلندية والطقس الشعبي والاديان الشرقية ، كل ذلك ليخلق تضاريس العقل عنده . فكانت النتيجة ان توفرت له تضاريس أصيلة جاءت من خلقه بالكلية ، شأن تلك التي خلقها دافيد ليندسي بعــده بربع قرن في كتابه « رحلة الى اركتوروس » .

ولقد بدا للشاعر الشاب انه كلما كبر الانسان اخذ يفرز الى العالم قذراً وانحطاطاً ، وأن افضل طريق لتجنب التسوية مع هــذا العالم ، هي ان يموت الشاعر . لم يخطر له ابداً ان جزءاً من مشكلته هو ان له « جلداً يضيق به » ،

وانه كلما تقدم في العمر سدّت اجهزته الحيوية النقص حتى يكف العالم الفعلي عن مضايقة احساساته المرهفة كل مرة يخرج فيها من منزله الى ذلك العالم . قد تبقى المثالية قوية كما ظلت من قبل . وقد يبدو تصور معظم الناس « دوناً » او ادنى من البشر » صحيحاً تماماً ، لكنهم لن يظلوا يثيرون الغضب ولا القرف . فالمشكلة مشكلة تطـــور — اجتماعية وبيولوجية . وباختصار ، فان الشاعر يتوقف عن العيش في عالم من الازدواجية الحادة ، ويكون عليه ان يتعـــلم نشدان مثله بصخب أقل ، وغضب أخف ، وتحديد اكثر . وهذا ما حـــدث لييتس بالفعل .

لكنه حين كان في الخامسة والعشرين ، حصر نفسه في اطار صورة ذاتيـــة اتخذها حلة من الزرد . فبدلاً من ان يكون « هملت » وهو يجوس خلال الشوارع وجدناه يسخر من كونه شيلي . وهو يشعر ان هذه الهوية التي خلقهـــا لنفسه تستجيب بشكل اقرب لحقيقته الداخلية اكثر من هوية الشاعر الأخرق المعروف لدى اصدقائه باسم « ويلي ييتس » اذن لقد تقوقع ييتس وانحصر في هذه الفكرة عن نفسه كما تستحوذ على المجنون فكرة انه يوليوس قيصر

ولقد اشرت في موضع آخر من هذا الكتاب ان برنارد شو فعل نفس الشيء : فخلق لنفسه شخصية يجابه بها العالم ويخفي خجله ، شخصية بهلوانية معروفة هي « ج . ب . ش » كانت دائماً على صواب ، بل أحد ذكاء وأبعد نظراً من اي من خصومـــه على الدوام . لكن شو خلق هذه الـ « ج . ب . ش » وهو في أواخر الثلاثينات ، وانتهت حلة زرده بأن صدئت عليه حتى اصبحت سجنه الذي انحبس فيه .

أما ييتس فقد بدأ ابكر منه . إذ كانت صورته الذاتية تعمـل بكفاءة من قبل حين نشر كتـــاب « Cossways » سنة ١٨٨٩ ، وهو في الرابعـــة والعشرين من عمره . وقد ظلّت هذه الصورة تخدمه طوال العشر سنوات اللاحقة ، في « الوردة » (١٨٩٣) ، و « الريح بين الحشائش » (١٨٩٩) . ولكنه في

سنة ١٩٠٤ ، حين ظهرت له « في الغابات السبع » كان يقترب من الأربعين ، ولم يعد يعاني نفس الحاجة لستار من الكلمات – او الموسيقى – لحمايته من العالم اليومي . وهناك شيء من السماجة في القصيدة التي أقنعت معجبيه القدامى انه كان آخذاً في فقدان لمساته الشعرية فمنها :

لقد فكرتُ في جمالك ، هذا السهم
الذي ولدته فكرة وحشية ، في نخاع عظمي ،
ليس هناك رجل ينظر اليها ، لا رجل ،
مثل ما ينظر الرجال وهي في تفاتيحها لتصبح امرأة . . .

والذي حدث في الواقع ، هو ان الشاعر الضبابي المبين ، صاحب الشفق الكلتي ، قد اختفى . لقد توقف عن التظاهر بأنه الساحر الحالم ، الذي يفعم بكل روحه عن حشود السيد والعذارى الرقيعات المولد والشاحبات اللون كاللؤلؤ . ولا شك ان الناس الذين لم يكونوا شديدي التعاطف معه – تشسترتون وبيلوك – قد سرّهم انه توقف عن الانطلاق . ويضم ديوان « في الغابات السبع » القصيدة المعروفة « وما أحق ان تتعزى » ، وهي تضع اساس نغمة : تقدم السن ، زوال الوهم ، و « عادية جديدة . . . تدور صارخة في الشوارع » ، وهنالك محاولة للتعلق بالنفس الشعري العتيق في قصائد مثل « جفاف الاغصان » و « اغنية هانراهان عن ايرلندا » وفي مثل هذه الأبيات :

انا راض ، لأنني اعرف ان الهدوء
يجول ضاحكاً فيلتقم قلبه الوحشي
بين الحمائم والنحلات . . .

لكن هذا لا يعدو كونه إشارة . وزوال الانخداع من اشعار الحب يبدو ايضاً نغمة جديدة :

لا تهب كل قلبك ابداً ، لأن الحب
بالكاد يبدو جديراً بالتفكير فيه

في عيني ذوات النزوات من النساء . . .

وبعبارة شعرية ، كان ييتس يقترب من نقطة تحول في حياته . وهذا شاهد على قدرته البالغة على الاحتفاظ بصورة ذاتية له قد طال عليها العهد كثيراً . لقد اقترب منها شيلي وروبرت بروك قبل ان يتخطوا عشريناتهم . وحتى كيتس قال ، قبل وفاته بوقت قصير ، انه شعر كما لو انه كان يعيش « وجوداً برزخياً » معبراً في ذلك عن معنى بلوغه نهاية حلم كان يعيش له . إلا أن شيلي و كيتس وبروك لم يكن لديهم ما ينسحبون اليه أو يلوذون به . فكل منهم قد شغله ، مثل ييتس ، خلق « العالم النظير » ذي الجمال المثالي . وقد عبر عن ذلك بروك في قصيدة « اغنية الحجاج » حين يتحدث عن هاتف :

. . . يملأ الروح بالتوق للتلال المعتمة
والآفاق الواهنة . . .

ثم يطلع النهار وينجلي الصبح ، لقد انقشع شعاع الخيال . والشاعر ، مثله مثل عذراء كولد سميث التي خانها عشيقها ، يشعر انه لا حل للمشكلة غير أن يموت . ويبدو له ان البديل الوحيد لذلك هو ان يستمر يعيش في الحضيض « سفار الحياة الطويل الأمد » ، الذي لم يكن مهيئاً له ابداً .

ومن حسن الحظ أن ييتس كان ذا قدرة عملية على التحول في عقله . ولم يستطع سليل أجيال انكليزية – ايرلندية مختلطة ، كانت مغامرة شديدة الصلابة ، ان يكره نفسه على قبول ان العالم المثالي الذي كان يحاول خلقه ، ما كان في حقيقته اكثر من وهم لذيذ . وهو يهتف في قصيدة « المياه الشبحية » :

أنه ليس حلماً . .
بل الحقيقة التي تجعل نزواتنا
كظل مصباح – كلا – لا مصباح ، بل الشمس .
إن ما تتعطش اليه المئة مليون شفة لهذا العالم

لا بد ان يكون حقيقياً في مكان ما .

وفي « السير » يقتبس ييتس تلك الفقرة الطويلة من قصيدة شيلي المسماة « هيلاس » عن اليهودي الجوال الذي يعيش « في كهف بحري وسط ديموني » والذي يمكن ان يتصل به اي شخص لديه الجرأة الكافية لأن يفتش عنه . ثم يضيف ييتس انه قد انجذب إلى أتباع مدام بلافتسكي لأنهم « قد اكدوا الوجود الحقيقي لذلك اليهودي أو امثاله » (يعني « المعلمين من اهل التبت » الذين يفترض انهم املوا على مدام بلافتسكي تلك الكتب الموسومة باسمها .(وقد انضم ييتس الى الحكماء اللاهوتيين ثم الى سحرة « منظمة الفجر الذهبي » آملا ان يكتشف ان هناك قوى سرية مختفية خلف غطاء الواقع . ويرى برنارد شو ان هناك مثل هذه القوة فيما وراء هذا العالم : قوة الألوهة ، او قوة التطور والارتقاء . كان هذا شديد الغموض والتجريد لدى ييتس الذي كان ينشد دلائل ومعجزات . وها هو في احدى جلسات استحضار الأرواح ، يقنع نفسه انه كانت هنالك ارواح حاضرة . وانطلاقاً من فكر يؤمن بالسحر ، اعتقد ييتس ان هناك رموزاً معينة لها قوة كونية على جميع العقول .. لأنها تمثل تلك الحقيقة غير المنظورة . وقد جاب ييتس غرب ايرلندا يجمع القصص الشعبية والاساطير ، وبعد حيلة فكرية من صنع يده ، اقنع نفسه بحقيقة وجود جنيّات .

ولربما كانت خلفيته الايرلندية هي التي صنعت ذلك التناقض الصارخ في نفسه ، أو منحته البقاء . كان بروك وشيلي وكيتس انكليزاً ذوي خلفية انكليزية تقليدية لا تقبل الهراء ، ومن ثم فأنهم عندما اكتشفوا ان العالم الأوسع ليس سحرياً ولا مثالياً اكثر مما هو ميدان بيكاديللي ، بدا لهم ان تفتيشهم عن عالم مثالي قد بلغ نهايته . أما ييتس فقد ولد في غرب ايرلندا بين التلال والمرتفعات ، وفي وسط فلاحي يتقبل وجود اشباح ، وجنيات ، وغيلان ، كما يتقبل وجود الثالوث المقدس . وحين كان في التاسعة انتقلت عائلته إلى لندن ، وبعد ذلك

الى دبلن ، ثم عادت الى لندن مرة ثانية . ولو قضى كامل طفولته وشبابه في « سليجو » ، لكانت تلك الطفولة قد اصبحت رمزاً للاشياء التي كرهها : الجفاف ، والضيق العقلي ، والخرافات . لكن لندن ودبلن حولتاها الى رمز للجمال والبساطة ، اي جعلتاها نداً لبحيرات وردزورث .

من هنا لم تجد ييتس يستطيع ان يبدي اهتماماً اكيداً في الاشتراكية ، لأنها كانت تتعارض مع مشاعره عن السحر والدين . لكن عدم اهتمامه هذا لا يصدق على قضية حرية ايرلندا . فقد قرن موهبته الشعرية الى « الحركة الأدبية في ايرلندا الفتاة » ، واسس فيما بعد هو والليدي اوغسطا غريغوري « المسرح الايرلندي » . وهنا استطاعت المثالية الى حد ما ، ان تجد تعبيراً عملياً عن نفسها . وكان عقل ييتس يفتش على الدوام عن رموز جديدة لكي يجسد شعوره بحقيقة هي ضد « ضوء النهار العادي » . وعندما قابل الليدي غريغوري انفتح ذهنه على الجانب الآخر من الحياة الانكلو – ايرلندية : القصور العظيمة ، صور العائلة ، « سادة الريف الخيالة الصلاب » ، واللوردات والسيدات ذوي المرح الذين خلدتهم التماثيل طوال سبعة قرون من البطولة » . واصبحت هذه رباقا نفسيا لـ « عاديته الجديدة في الشوارع » . كذلك كان في حوالي هذا الوقت – من تحركه الشعري – ان لقي ج. م. سنج ، الذي كان في اصله رومانطيقياً مثل ييتس ، لكنه عنيد الرأس بشكل عجيب . وقد وجد سنج في الفلاحين الايرلنديين رمزه الخاص المعارض لعالم القرن العشرين . غير ان هذا الموقف اختلف عن موقف ييتس من جوانب أساسية معينة . فقد كان سنج من اتباع « رابليه » بالمعنى الاصيل لهذه الكلمة ، ولم يعقه الجانب الترابي من حياته الجسدية بأية صورة عن التمتع بذلك الجانب . لقد كان شهوانياً مغرقاً في النعمة . ومع ان الدافع الكوميدي الكامن خلف عمله يضعه في آثار ليفر وكارلتون – أو حتى في آثار صمويل لوفر – فان سنج من « متصوفي » الطبيعة قبل كل شيء . بل انه ، مثل ييتس ، كان رجلاً متديناً ، لكنه سبق

ورفض دين طفولته ، واستعاض عنه بدين الطبيعة :

ذهبت الى الجنوب ، والى الغرب ، والى الجنوب من جديد ،
عبر « وكلو » من الصباح الى المساء ،
وبعيداً عن المدن وأمكنة تواجد الناس ،
وهناك عشت مع ضوء الشمس وسرور القمر .

* * *

عرفت النجوم ، والازهار ، والأطيار
والجوانب القاتمة الشتوية لبحيرات كثيرة
وأنسيت نصف كلمات البشر ..
وفي حديثي مع الجبال ، والحشائش ، وأسيجة السرخس .

ولقد عمق فلاحو « وكلو » الايرلنديون ومزارعو جزر آران هذه الحال من التأمل الصوفي ، الى حد ما ، عند سنج بدلاً من تشويشه على صاحبه . كما هوجمت شخصية المستهتر ، بمفهوم العالم الغربي ، لأنها بدت تعرض الفلاحين في اسوأ ضوء ممكن ، وان كانت ، بمعنى آخر ، قد اكسبتهم صفة مثالية . وها هو يتأمل فيهم من مكانه الرفيع المنحاش — هذا الايرلندي المغترب الذي ارتحل فجاب ايطاليا والمانيا ودرس الادب الكلاسيكي الفرنسي في باريس — ويراهم يجسدون سمات بساطة الارض ، السالفة . ثم يذهب إلى جزر « آران » ، وهنـــاك يجد نفسه كمن يسافر في الزمن راجعاً عبر الماضي ليدرس عصراً اكثر بساطة .

ولما توفي سنج سنة ١٩٠٩ — وعمره ثمان وثلاثون سنة — كان ييتس قـــد تعلم درساً مهماً عنه : وهو انه بوسع الشاعر ان يكون صوفياً ، ومع ذلك يظل « كأنه في منزله » في هذا العالم . وفي سنة ١٩١٠ ، اي بعد عـــام من وفاة سنج ، يظهر ييتس الجديد بصورة محددة في « القرية الخضراء » . ولا يمكن ان يتذكر المرء قصيدة (في سباقات غالوي) دون ان يتذكر أثر سنج في صاحبها :

هناك حيث يقوم ميدان الحضر ،
يجعل السرور جميع الحاضرين شركاء في الشعور :
فرسان الجياد العادية
والجمهور المحتشد في الخلف :
وحتى نحن ايضاً كان لنا جمهورنا الطيب مرة ،
من مستمعين لشعرنا ومتحمسين له
نعم ... فرسان كرفقاء
قبل ان يزفر التاجر والكاتب
على العالم بأنفاسهم الجبانة ...

ويميل المرء الى التشكك بأن ييتس كان قد قرأ نيتشه ، وتفهم معارضته للفضائل البطولية ، وجبن البرجوازيين . ومن الحري أن نضيف ان الحصان ، منذ هذه الفترة فما بعد ، يصبح رمز القوة واللاعقلانية في أشعار ييتس :

عنفٌ على الطريق ، عنفوان الجياد ...

ويمكن اعتبار قصيدة « في سباقات غالوي » حجة على ان ييتس قـد انجز العملية القيصرية الدقيقة في تحرير نفسه من قيود صورته الذاتية القديمة ، بنجاح ، ومن ثم فتح لنفسه صفحة جديدة من الامكانيات . (ولم ينجح برنارد شو في ذلك ابداً ، بل تخلى عنها بعد فوات الأوان) . وأخذت الصورة الذاتيـــة الجديدة تبرز بوضوح في خمسينات ييتس :

لكني اتقدم في العمر وسط الاحلام ،
نصفَ إله روماني من الرخام ، أبلاه الزمن
وهو قائم بين الغدران .

وعنوان القصيدة التي ترد فيها هذه الابيات هو — على التحديد — « يرتقي الاشخاص مع كر السنين » . وقد نشرت هذه القصيدة في سنة ١٩١٩ . وكان هنالك فـــترة اعتراضية ، بعد نشر « في الغابات السبع » ، حينما كان ييتس

يجرّب اصطناع صور ذاتية متنوعة . وفي هذه الفترة يطالعنا عبوس رومانتيكي اشد سخرية من ان يطلق عليه اسم اليأس :

يا حبيبي ، لا تطيلي حبك كثيراً :
لقد احببت طويلاً وطويلا
حتى بتُّ عتيقاً سبقني الزمن
كأغنية قديمة .

(وهو هنا يشير الى قضية حبه الخائب الطويل مـــع مود جون .) وثم يتحدث عن صيرورته :

مُتعب القلب مثل ذلك القمر الأجوف

وتفتتح « القرية الخضراء » بقصيدة تصف حلماً يكون فيه ييتس مجذفاً في « سفينة الموت » . وهناك قصيدة باسم « الكلمات » تورد اللغز الذي نجده في قصائد ييتس المبكرة ، ولكن بتأكيد جديد :

طرقتني هذه الفكرة منذ لحظة ،
« ان حبيبتي عاجزة عن ان تفهم
ما فعلت ، أو ما سأفعل
في هذه الأرض المريرة العمياء »

★ ★ ★

لقد ملأتُ الشمس
حتى انضجت افكاري من جديد ،
ذاكراً ان افضل ما فعلت
إنما قمت به لأوضح

★★★

أنني ظللت اصرخ كل عام ، « واخيراً

تفهمه حبيبتي كله ،
لانني قد استعدت قوتي ،
وصارت تطاوع هتافي الكلمات»

★★★

من يستطيع ان يقول ان حبيبتي فعلت ذلك
ما الذي كان ينبغي ان يسقط من المنخل ؟
ربما اطرحتُ الكلمات التافهة
وبتُّ قانعاً بأن اعيش.

هذا هو اللغز الذي يورده « إيسن » في « عندما نستيقظ نحن الاموات » : وهو ان الفنان المكرس نفسه للفن يجب ان يدير ظهره للحياة . ونحن نجـد في القصائد المبكرة : « الكلمات وحدها خير اكيد » و « أما العيش فبوسع خدمنا ان يوفروه علينا » ، أما الآن فصاحبنا يشعر أن الحياة شيء حري بأن يعاش ويستمتع به ، ويظل يتمنى أن لو عاد له شبابه اللاهب .

وكثير من هذه القصائد الاعتراضية قصائد نقدية لاذعة أو وحشية . فنحن نجد في « الى شاعر يطلب اليّ ان أمدح مقلدين رديئين له ولي » :

تقول لي : يا صاحبي ، ما دمتَ كثيراً ما اطلقت لسانك
ممتدحاً ما نظمه الغير او غنّاه ،
فقد يكون من اللباقة ان تفعل مثل ذلك لهؤلاء ،
فهل سمعتَ بكلب يمدح براغيثه ؟

وتتصف بعض خيرة قصائد ييتس التي كتبها في أواخر اربعيناته بهـــذه البلاغة المرة ، لان الشعور بالضعة يلهمه أحياناً بلاغة شريفة ، كما في ابيات قصيدة « الى شبح » :

... إمضِ ايها الجوّال غير المستقر
واجمع غطاء « جلاس نيفن »
حول رأسك، حتى يصكّ الغبار أذنيك
ان الحين الذي تذوق فيه من ذلك النفس المالح
وتسترق السمع في الزوايا ، لما يأت بعد ..

***

لقد قاسيتَ الكثير من الاسى قبل الموت ـ
فامضِ، إمضِ ! فلأنت اكثر امانا في قبرك

لقد تعلّم ييتس ان يهزأ من نفسه :

... أيام كنتُ فتى ،
ما كنت أعطي بنساً واحداً لقاء اغنية ،
ألم يصدح بها الشاعر بأنفاسٍ
تجعل المرء يعتقد ان في رأس منشده سيفاً!!

وليكن معلوماً ان كثيراً من القصائد التي كتبها ييتس بين « في الغابات السبع » (١٩٠٤) و « مسؤوليات » (١٩١٤) ليست سهلة الحفــظ . فهي تنبع من مشاعر سلبية ، والشعر الجيد لا يرتضي لنفسه ان يكون سلبيــاً محضاً . فملامح اليأس في نفسه يجب ان تُبعد عنها حدتها كي تنقلب الى حزن، أو يزاد في قسوتهافتغدو موجة من الغضب تعبّر عن نفسها مثل : « الملك لير » او « عطيل » . فالهجاء يجب أن يعض بلذع . والانهزام يجب ان يكون شاملاً. وباختصار ، ان على جميع المشاعر السلبية ان تشحن بالحيوية حتى تصبح إيجابية على نحو ما . وبين أربعينات ييتس وخمسيناته كانت قوة الخلق عنده تصطدم بقعر صخري . وحتى القصيدة الافتتاحية في « مسؤوليات » ـ والتي يمتدحها اليوت لصدقها :

إصفح عن هذا اكراماً لعاطفة جدباء مقفرة ،
فمع اني ازحف الى التاسعة والاربعين ،
أراني وليس لي من ولد ، ولا من شيء، إلا كتاب...

ـ هي سلبية وفيها اشفاق على النفس .

غير ان فترة الجدب هذه قد انتهت تقريبــاً . فآنذاك كان ييتس يخلق صورة جديدة من الجمال : القاتر ، المتوحش ، واللاشخصي ، فهو يقول :

وفجأة ابصرتُ السماء الباردة والغدير النشوان
فبدا لي وكأن الجليد قد احترق ثم لم يكن ذلك الا جليداً اكثر...

وفي قصيدتين من « مسؤوليات » تحول ذلك الى مرح رائع ، مذكراً بسنج . فها هو ييتس يكتب :

انطلق ثلاثة زهّاد عجائز
في بحر مقفر شديد البرد ،
كان الأول يتمتم صلاة ،
والثاني يفتش عن برغوثٍ
على صخرة في مهب الريح،
فيما الثالث يغني مزهواً ببلوغ سنة المئة
يغني ، ولا يلاحظه أحد ، كعصفور :
« مع ان بوابة الموت قريبة
وقريب ما ينتظر خلفها
فثلاثَ مراتٍ كل يوم
أنام وقت ما ينبغي لي أن أصلي ،
مع اني أقف سالماً على البر»
كذلك غنى الأول الذي اصبح ثانياً الآن :

« لم نعطِ غير ما جنيناه

يوم كانت تحصى علينا جميع اعمالنا وافكارنا ،

لذا من الواضح ان يميز المرء

ان أطياف الأولياء والصالحين

الذين خابت اعمالهم ، لضعف إرادتهم ،

تلجُ باب الولادة من جديد ،

ويُبتلى أصحابها بقطعان البشر ،

حتى ينزعوا الى الفرار والهروب ،

فناح الآخر « لقد مُسِخوا

في هيئة ما أشدّ فزعها ،

ولكن الثاني سخر من أنينه :

« انهم لن يتحولوا الى أي شيء ،

لحبّهم الله من قبلُ ،

إلا إلى شاعر او ملك

او سيدة ذكية حلوة »

وفيما الثاني يفتش خرقه البالية وشعره

أمسك برغوثه وسحقه ،

بينما ظل الثالث

مزهواً بعيده المثوي

فهو يغني غير ملحوظ ، كعصفور ..

وبالنسبة الى ييتس تكون هذه النغمة جديدة تماماً . لقد التقط مرح سنج « الرابيلائي » ، المجنون ، ثم عبّأه وشحنه بجدية الورع التي يتميز بها هو . وانت ترى ان القصيدة يغمرها نوع من الضحك . لكن اين هو ؟ إنه كامن في الافكار التي تتضمنها القصيدة ، مع انها تنبع من « بهاجافادغيتا » . فغاية

الانسان هي « الخلاص » ، الاتحاد مع الله ، وهو يظل يولد من جديد الى الابد .. حتى ينتهي الى تلك الغاية . إذاً لا فائدة من ندب الشباب الضائع : فليس هنالك طريق للرجوع . ولكن « هنالك » طريقاً للسير قدماً . فمتاعب الشاعر وشقاؤه لا ينبغي ان تثير فيه الشفقة على النفس كما هي حال معظم شعراء « الجيل المأساوي » . ذلك ان « الآلام التي يرثها الجسد » ليست مأساوية ، وانما هي الحياة تعركنا بعصا مدببة كيما تخلق فينا إرادة نطرح بفضلها « تفاهة الحياة العادية » . (وقد تبنى برنارد شو نظرة مماثلة ، فهو يجعل « هزيون » يخبر « إيلي دون » في « بيتٌ محطم القلب » « هي الحياة تعلّمك ، يا صغيرتي » .)

ولم يتم تبني فكرة القدر هذه في القصيدة السابقة وحدها . فقد سبق ان كان ييتس متدارساً لمفهوم البوذية ايام كان في دبلن وتتلمذ على « موهيني شاتارجي » وجلس عند قدميه . وفي قصيدة « Hodos Chameliontos » يكتب ييتس عن الأقدار التي تهدف الى « جعل رجالها الخنارين يواجهون اعظم عقبة ممكنة دون يأس » ، والتي دبرت نفي دانتي واختطفت حبيبته بياتريس ، وقذفت « فيلون » في احضان المومسات وأرسلته يجمع الدوانق عند حضيض المشنقة » . وكانت هذه نظرة ظلت تتنامى حثيثاً طيلة حياته .

وتلوح ثاني قصيدة من قصائد « مسؤوليات » اتصفت بهذا المرح ، قريبة الشبه جداً بشعر سنج ، وهي قصيدة « الإسراع الى الفردوس » :

عندما وصلتُ « وندي كاب »

قذفوا نصف بنس في قبعتي

لأنني أعدو مسرعاً إلى الفردوس

وكل ما عليّ ان أفعله هو أن اتمنى

فيأتي بعضهم ويضع يده في الطبق

ويرمي اليّ قطعة من السمك المملح :
وهناك يكون الملك لا أكثر من الشحّاذ.

***

إن أخي « مورتين » قد شاخ وهدّه التعب
من جراء نشاطه في الانحناء احتراماً ، وفي الشجار ..
فيما انا اعدو مسرعاً الى الفردوس .
هي حياة حقيرة ، فليفعل اخي كل ما يستطيع ،
ورغم انه يحتفظ بكلب وبندقية
وخادمة وخادم :
فهناك يكون الملك لا اكثر من الشحاذ

كيف يستطيع المرء ان يوفق بين فلسفة هذه القصيدة وتلك التي في الزهاد الثلاثة — وبين عنوان الديوان الذي جمعه صاحبه : « مسؤوليات » ؟ لا يمكن التوفيق بينها . كان ييتس مثل فراشة تخرج من شرنقتها ، فلا تكاد نفسه السابقة تفهم نفسه الجديدة . وتنتمي معظم قصائد ديوان « مسؤوليات » الى الفترة الوسطى ، السلبية . وتتكشف احدى هذه القصائد ، « الدمى » ، عن نفس من القسوة الفظة التي هي نادرة في اشعار ييتس .

ولم يحسم ييتس ذلك الصراع ابداً ، الا على مستوى ادراكي . فقد ظل جزء من نفسه يندب الشباب الضائع . اسمعه يترنم :

آه .. من كان يستطيع ان يتنبأ
ان القلب يشيخ ؟

أو :

لقد اختفت حشيشة القنطريون المقدسة من التلال ؛
ولم يبق لي سوى الشمس الحارقة ؛

التي طردت دائرة القمر البطلة ، ولاشتها ..
والآن وقد بلغتُ الخمسين
عليّ ان احتمل الشمس الجبانة .

ولكنه في موضع آخر يكتب عن طموحه لأن ينظم :

قصيدةً تكون طرية منعشة
وعاطفية كما الفجر .

ويكتب عن نفسه :

ليتني — إذ ليس هناك معرفة تساوي قشة —
جاهل ومراوغ كما هو الفجر .

ان صورة غبطة منعشة لا شخصية تظل تقحم نفسها على الشاعر الشاكي شبابه المفقود . وتظل فلسفة الوعي عنده تشاؤمية النزعة :

أي نصيب من هذا العالم يستطيع ان يناله الفنان ،
الذي استيقظ من الحلم المبتذل
غير الانقباض واليأس !

ان ييتس يتشبث بالفلسفة القديمة : الكلمات تخلق عالماً من الوهم كي تحمي الفنان من فظاظة الحياة الواقعية ، غير المحتملة ، وعبثيتها . والقوة التي يستقيها ييتس من خلفيته الايرلندية تصبح الآن واضحة في قصيدة بعد اخرى ، عندما يكتب عن اسرة « بولكس فنز » و « عائلة ميدلتون » و « عائلة ييتس » في قرية « سليجو » . وهو يكتب في « تحت زُحَل » عن « يمين حلفها طفل عبثاً ، في ان لا يغادر ابداً ذلك الوادي الذي اتخذه آباؤه وطناً لهم » ، غير واع في الظاهر انه يستطيع العودة بنظره اليه بهذا الحزن الوافر لمجرد انه تركه . وهنا أمامنا رجلٌ يقترب من الستين يستبدل بأحلام يقظته فوق الطبيعية أيامَ شبابه ، ماضياً اسطورياً لا يقل عنها في كونه خيالياً .

لقد سمعت ذلك الكادح الذي خدم شعبي ،
لقد قال :

على الطريق ، على مقربة من بمر سليجو –
كلا ، كلا ، لم يقل ، وانما صرخ :
« لقد عدتُ ثانية .
فبعد عشرين سنة حان وقت العودة على التأكيد . »

ومن حسن الحظ ان ييتس كان ايضاً يمتلك غريزة للتعدّد (او التكثير) كان باستطاعتها ان تنازل هذا الميل في نفسه الى الكآبة والاستسلام . لقد انقذته قدرته تلك ، أيام كان في العشرينات ، من النتائج المترتبة على رومانتيكيته المنبقة – التي ربما كانت قد انتهت بأن جعلته ميالاً الى الانتحار . لقد كانت هي اهتمامه بالأفكار ، وفي النظريات والنظم . فرجلٌ بلا افكار لن يجد مايفعله سوى التأمل في نفسه ، وفي مجموعة الصور الذهنية التي يرسمها من تجاربه . ومن الصعب على « التجدد » ان ينفذ الى دنيا مثل هذا الرجل فيشحن حيويته من جديد . لقد كان ييتس مفكراً على الدوام ، لا نظامياً ، وبدهياً ، ومع ذلك قادراً على ملاحقة الوحي ثم بلورته في كلمات . وقد اشتُهر كتاب «سيرة» بتكثيف الافكار فيه . (ولا استطيع ان اذكر سيرة اخرى كتبها صاحبها – باستثناء غوته – فيها هذا القدر من الشعور والاندفاع .)

وفي سنة ١٩١٧ وقع حادث هيأ اندفاعاً جديداً لهذا الميل في تشدان الافكار ، عند ييتس فقد حاولت زوجته الكتابة اوتوماتيكيا ، مما أقنعه ان « قوى » معينة – الأقدار التي نفث دانتي – كانت تحاول الاتصال به ، لكي تفسر تنوّع الأمزجة في الانسان . وكانت الفكرة التي طرقت ييتس – أو وضعتها هناك تلك « القوى » – على ارتباط مباشر بالافكار التي كان يبحثها كلٌّ من ارنولد توينبي واوزولد سبنجلر في ذلك الوقت . ألا وهي محاولة رؤية نمط موحّد جامع في التاريخ . اي ان تطور النفس البشرية – وتطور التاريخ – انما

تُجعلُ ليناظر مراحل القمر الثماني والعشرين . (ونحن نجد هذا النظام ملخصاً بصورة مناسبة ولو كانت غامضة في قصيدة بهذا العنوان) . وكان مما يتفق مع اسلوب ييتس ، وبالرغم من ادعائه وجود سلطة فوق طبيعية تسند نظامه ، ان ينهي مقدمة القصيدة فيجعلها « رؤيا » (وهو اسم القصيدة التي شرح فيها نظامه) يعترف فيها بأنه يعتبر الادوار « ترتيبات اسلوبية للتجربة يمكن مقارنتها بالمكعبات في رسوم ويندهام ليويس » .

والنظام طريقة لتصنيف الناس حسب درجتهم من الموضوعية والذاتية – اي ما بين امزجة الصوفي والبطل . ولم يبلغ هذا النظام مبتغاه – لأن الكثير منه بدا منحرفاً بصورة متعمّدة . ولكن الدراسات التي قام بها ييتس فأنتجت « رؤيا » – شاملةً دراسة مطوّلة في التاريخ والفلسفة – خلقت في نفسه اثراً كبيراً مفاده إعادة شحن عقل ييتس ، وجعله ينسى شبابه الضائع وخيبته السياسية في دبلن . ونحن نجد شعر ييتس يكتسب صلابة جديدة بعد ان تغذى صاحبه بهذه الموضوعية . كان ييتس صاحب الأشعار المبكرة سلبياً وانثوياً . وكان نفسه قريباً من نفس قصيدة « كيتس اسمها « أغنية الى عندليب » او قصيدة شيلي « أبيات في الرفض كتبت قرب نابولي » . وفي المرحلة المتوسطة عند ييتس أصبح نفسه متعباً فيه مرارة . ويبدو ان « رؤيا » كانت نقطة انعطاف حقيقية . فقد تماسكت صورة الشاعر الذاتية من جديد . وعوضاً عن شاعر جميل القسمات ذي نظرة حالمة ، يصبح شاعرنا رجلاً صارماً كبير السن له حاجبان كثيفان وفكٌّ قوي . اما لغته الشعرية فتكتسب صفة القوة والعنفوان :

مع أن اشعة شمس الصيف تذهّب
أوراق شجر السُحب في السماء ،
ونور القمر الشتوي يغمر الحقل
في ما نثرته العاصفة من تعقيد

فأنا لا استطيع النظر
إذ تهدّ كاهليّ المسؤولية..

وخير مثل عن هذا الاستعمال القاسي للكلمات هي مقطوعة « بيزانتيوم »، التي يبدو ان الألفاظ المستعملة فيها قد اختيرت لتقلد اصطفاق الصنوج :

... أو ، يجنب القمر الحانق ، لك ان تستخف
تمجيداً منك للجوهر الثابت ،
سواء كان ذلك الشيء طيراً او بتلة نبتة
أو جميع تعقيدات الطين والدم

والسؤال المهم الذي أثارته « بيزانتيوم » هذه ، كما أثارته قصائد اخرى استعملت مثل هذا الاسلوب في اللغة) انباء من موحى دلفي ، موحى دلفي عن بلوتينوس) هو ما اذا كانت هذه القصائد تحمل اي « اهمية » بمعنى جدل مستمر ، أو انها لا تعدو مجرد تمرينات من الشاعر في الجرْس والخيال مثل قصيدة قبلاي خان . وفي هذه القصائد يبدو ان ييتس قد عاد الى قاعدته المعروفة في ان « الكلمات وحدها خيرٌ اكيد » .

ومن ناحية أخرى ، فان شعر الغضب وشعر الافكار تأخذ صفة الاشباع والاكتفاء الذاتي التي لم تكن تتملكها من قبل . وفي قصيدة « قادة الجمهور » مثلٌ ناجح على ذلك ، لأن الاحتقار فيها يتوازن مع القيم الايجابية :

إن عليهم ، محافظةً على صدقهم ، أن يتهموا
جميع مخالفيهم بالنية الدنيئة ،
وان يهدّوا الكرامة الراسخة ، وان يتصيّدوا من الاخبار
كل ما اخترعتْ مخيّلاتهم الكثيرة الشطط ،
ثم يتمتمون به بأنفاس مضطربة
كما لو كانت البالوعة المتقززة هي هيليكون
او كان الافتراء أغنية ! كيف لهم ان يعرفوا

ان الحقيقة تتجلّى حيث يسطع مصباح الدارس المتعمق
وهناك فقط لا يكون الدارس في عزلة ؟
هكذا يأتي الجمهور غير عابىء بما سيحدث ،
ان لهم موسيقى صاخبة ، واملاً متجدداً كل يوم
وحباً عميقاً . أما ذلك المصباح فهو من القبر .

وفي نفس الوقت ، يلاحظ المرء شبه معارضة توماس مان ، للحياة والفكر . في نظر برنارد شو كان الفكر على الدوام قيمة إيجابية ، فجاز له ان يكتب « يقوم مبدأي الفريد على ان هناك مرحلة سيتوصل اليها الإنسان في تطوره العقلي فيها يتكشف السرور الذي شعر به كل من القديس توما الأكويني والسادة و ب (والقديسون والفلاسفة بصورة عامة) في العمل الذهني فيغدو نشوة طويلة العمر تفوق تلك النشوة التي تولدها الرعشة الجنسية للحظات) . لم يكن ييتس على هذه الدرجة من الثقة من ذلك ، لقد ظل يشعر بالإثم تجاه أجداده المغامرين ، أي شعورهم بأن حياة العقل في افضل حالاته تأتي في الدرجة الثانية :

ان فكر الانسان مُجبر على ان يختار
الكمالَ إما في الحياة او في العمل ،
فإذا ما اختار الثاني كان عليه ان يرفض
قصراً سماوياً ، ثائراً في الظلام .
وعندما تنتهي تلك القصة بكاملها ، ما الخبر ؟
لقد ترك العناءُ أثره في الحظ او خارجه :
وهو أن الغموض القديم محفظة فارغة
وان النهار باطل ، والليل ندَم

وفي النبذة التي اقتطفتها من قبل ، من Hodos Chameliantos نجده يكتب : « لقد حلمنا حلماً احمق طوال القرون العديدة الماضية ، ظانين ان

« الاقدار » تحترم حياة التأمل وتمشيها، بينما الواقع انها تحتقر تلك الحياة اكثر مما تحتقر اية حياة ممكنة أخرى ، ما لم تكن هذه مجرد اسم لأسوأ أزمة ممكنة » .

وشعر الافكار الذي كان يغلب عليه في الماضي ان يأتي معتماً ، يصبح الآن مشرقاً وواضحاً :

افتكرت : « هناك شلال
مشرف على مرتفع « بن بالبين »
قد اعتبرته طفولتي شيئاً عزيزاً غالياً
ولو كان لي ان اسافر شرقاً وغرباً
فلن أجد ما هو أعز علي منه ..»
لقد ضخمت ذكرياتي
مسرّاتي الطفولية مرات كثيرة .

★ ★ ★

أنا أفضل لو لمستها مثل طفل،
لكنني عرفت ان إصبعي لن تلمس
سوى الصخر البارد والماء .
فانتابني الغضب ، وطفقت أجدّف على السماء ،
لأنها قد جعلت واحداً من نواميسها :
« لا شيء نحبه إلى درجة بالغة
يكون في متناولنا أن نلمسه » .

أو في الاغنية الثانية من قصيدة « اغنيتان من مسرحية » :

كل شيء يشعر المرء تجاهه بالتقدير
يبقى لحظة او يوماً .
ان لذّة الحب تطرد الحب بعيداً ،

وفرشاة الرسام تلتهم احلامه
وصوت البشير ، ووقع اقدام الجندي
تذوي مجد الانسان وجبروته :
ان كل ما يشع في الظلام
قد غذاه قلب الانسان الراتنجي

ونحن نجد اشراق التعبير ههنا يمكن المرء من رؤية اتجاه بيتس نحو الاختزال ، الذي يبدو انه استعاض به عن مثاليته التي رأيناها في شبابه :

ان ما تتعطش له المئة مليون شفة لهذا العالم
لا بد ان يكون حقيقة ملموسة في مكان ما

وحسب هذا الرأي فإن الفن العظيم او الفلسفة العظيمة هي محاولة للتعبير عن حقيقة يستطيع الانسان استيعابها او لمحها على الاقل . هنالك قيم أبعد من الحدود الضيقة للوعي الانساني ، ومن الممكن ان نعي هذه القيم في الومضات الصوفية . وفي نفسه الاختزالي ، يميل بيتس إلى قبول نظرية الوهم للقيمة : انا احب لأن دافعاً ما كان قد تراكم في داخلي ، تماماً كما اذهب في مشوار لأنفض الطاقة الزائدة . وحين يعانق العاشق عشيقته يتصور ان عاطفته مشتعلة في داخله بفعل تصوره لجمالها كما يمكن ان يشتعل الغضب في انسان هادىء عند رؤيته منظراً قاسياً . « وفي الحقيقة » ، يقول بيتس ، انا « امنحها » المعنى والجمال ، لأن طاقة الحب فيّ تتوثب لتعبر عن نفسها . ان الحزن الذي يعقب اللذة لهو دليل اعتراف على ان الأمر كله مجرد وهم . هذه مجادلة بيركلي القديمة . حين أجوع فان رائحة الطعام تستهويني كشيء لذيذ ، وحين أمرض فان رائحة الطعام تنفّرني وتجعلني اتقيأ . فما هي تلك الرائحة فعلا؟ هذا سؤال لا معنى له ، فحين لا اكون جائعاً لن تجدني أتأثر بالرائحة في قليل او كثير .

ومن الواضح ان هذه المسألة قضية رئيسية في نظر الصوفية . فما هو رأي « فورجيال » عن الحقيقة غير المنظورة التي « تتعطش لها المئة مليون شفة في

العالم » يقول : هنالك حقيقة اعمق خلف « تفاهة » الحياة اليومية » ومـــا « توق » الشاعر « للتلال المعتمة » الا نتيجة ادراك من هذا القبيل عنده . أمـــا رأي «الاختزالي » فهو أن نوعاً من الجوع الغامض للخيبة يخلق شعوراً بهـــذه «الحقيقة العليا» . واما رأي « المثالي »فهو ان ادراك الحقيقة — او لمحها على الاقل — يخلف لهفة .. تماماً كما تثير رائحة الوجبة الجيدة الشهية . في حين ان رائحة غير شهية متثير الشعور بالقيء والغثيان .

ومثل ذلك تماماً ان الفيلسوف او الفنان الذي يناضل للتعبير عن فكرة ما يحس وكأنه يحاول ان يرسم صورة شخص ما يلمحه من وقت لآخر على ضوء لمع البرق . وبصرف النظر عن قدر موضوعية وتشويه التعبير فانه يظل يحـاول التعبير عن شيء موضوعي ، وبالتالي فانه لو توفر له نور مستمر عوضـــاً عن ومضات لمع البرق لأمكنه ان يرسم الصورة بدقـــة اكثر وتفصيلات أدق ، وهذا يعني ان العمل الفني — أو الفلسفي — لا يعتمد على قدر الطاقة التي يبذلها صاحبه فيه ، فباستطاعته ان يستدعي طاقة اكثر اذا كان الأمر ضرورياً . ان ذلك يعتمد على « المثال » الهدف . ففرشاة الرسام لا تستهلك أحلامه ، لأن ما يرسمه ليس حلماً . وقد اثر اتجاه ييتس المبكر لجعل شعره بعيداً عن التفكير المقصود أثراً عميقاً في رأيه في طبيعة جميع ضروب الفن والفكر .

كما ظلت هذه النزعة التشاؤمية هي الفلسفة الواعية في شعر ييتس حتى النهاية ، ويبدو انه كان يجد متعة سوداء في رفض الحياة البوذية :

المدنيّة يتم تجميعها معاً ، كما تخضع
لقاعدة ، لما يشبه السلام
عن طريق الوهم المضاعف ، ولكن حياة الأنسان ، فكره ،
هو بالرغم من رعبه ، لا يستطيع ان يتوقف
عن التجوال قرناً بعد قرن ، ويظل
يفتش ، محطماً ومقتلعاً ، آملا ان يرى يوماً

عزلة الحقيقة ...
ثم ماذا ؟ تسأله قيمة كل شيء ، فعله :
لقد اعتقد رفاقه المختارون في المدرسة
انه سيغدو رجلا شهيراً
واعتقد هو نفس الشيء ، وعاش باستقامة
فأترعت عشرينياته بالجد والكد
« ثم ماذا » غنى شبح افلاطون ، ثم ماذا ؟

هذه هي النظرة التي ينتظرها المرء من شخص يرى ان جميـــع الفن والأدب ليس اكثر من « شخط » الكبريت الملوّنة ، او حرق قلب الانسان الراتنجي .

غير انه يناقض هذه النظرة على التأكيد :

هبني حماس رجل عجوز ،
لأبني نفسي من جديد ،
حتى أكون الملك تيمون او الملك لير
او ذلك الشاعر .. وليم بليك
الذي ظل يدق الجدار
حتى استجابت الحقيقة لندائه ،

★ ★ ★

ثم هبني عقلا عرفه ميشال انجيلو
بمقدوره ان يخترق السحب ،
وحين يوحي اليه حماسه
تجده يهز الموتى في قبورهم .
وجُد عليّ بأن أظل منسياً من البشر
وامنحني عقل رجل عجوز كالنسر .

هل كانت الحقيقة هي التي أطاعت وليم بليك ، او كانت الكتب التنبؤية هي الومضات المتطايرة من قلب ييتس الراتنجي؟ قبيل وفاته فقد ييتس اهتمامه في الافكار وعاد الى عناوين موضوعاته السابقة : الحب وايرلندا . لقد أجريت له عملية جراحية وزرعت له غدة قرد فازدادت طاقته الجنسية ، فبات الحب في هذه الاشعار المتأخرة حباً شهوانياً معافى، وفي هذه الفترة نقرأ له :

من نشوة الفراش
قام بليداً كالدودة
وقضيبه بثمرته المنتفخة
هلامي كالدودة ،
أما روحه التي هربت
فكانت عمياء كالدودة .

اما اشعار « كرازي جاين » فهي على نمط رابيليه . ويمكن تلمّس نفس ستج في جميع تلك الاشعار . وهناك بعض الشعر الايقاعي العفوي في الاغاني المتأخرة منها :

تعالوا ، تجمّعوا حولي يا جماعة بارنيل
وغنوا لرجلنا المفضّل ،
قفوا منتصبين على أرجلكم
قفوا منتصبين طوال ما تقدرون
لأننا قريباً ما نرقد حيث رقد
وهو مندسّ في التراب ،
تعالوا ، املأوا جميع هذه الكؤوس ،
وأديروا الزجاجة عليكم ...

* * *

وهنا سبب اخير
لقد كان بارنيل رجلاً..
وكل من يغني أغنية
يذكر بارنيل ،
لأن بارنيل كان ذا كبرياء
بل لم يطأ الأرض من هو اشد كبرياء منه
والرجل المتكبر رجل محبوب
وهكذا.. أديروا علينا الكأس.

وفي بعض هذه الاغنيات المتأخرة يستخدم ييتس نوعاً من الجوقة يقصدمنها ان تضيف بعداً الى جو أغنيات الطرب واللهو ، ولكنها في كثير من الاحيان تجعل المرء يرجو ان لو لم تكن هناك ابداً .

ليت كرازي جاين تنفض عمرها
وتجدّد الزمن الذي انقضى ،
وهل ينهض ذلك الاله العجوز من جديد
فنشرب تنكة او تنكتين
ثم نخرج ونفرض سيطرتنا
على الريف ، وعلى المدينة .
فنجمع كل زوج مناسب في الفراش
ونصرع الأزواج الآخرين .
ومن جيل الى جيل يركب الخيّالة القساة .

وتمتلىء الاشعار الأخيرة (١٩٣٦ – ٣٩) بهـذا النوع من تمجيد الهوَس الجسدي والعنف ، الذي يعيد الى الذاكرة « ملحمة » كزانتزاكيس . ويكمن هذا الهاجس بالجانب الجسدي في الاختزال ، وهو انفصال الوهم عند ييتس من مثاليته القديمة . لقد اصبح موقفه من الشؤون السياسية مثل موقف

سينيكا في روما ، فهو حاقد بصورة متوحشة :

جاء بارنيل على الطريق ، وقال لرجل مبتهج :
« ستفوز ايرلندا بحريتها وتظل انت تكسر الحجارة »

اما موقفه من موهبته فقد اصبح حانقاً ايضاً :

انت تظنه من المفزع للشهوة والغضب
ان يفرضا عليّ الاهتمام في شيخوختي ،
لم يكونا وباء عندما كنت شاباً .
فما الذي أتطلبه غيرهما ليحفزني الى الغناء !

اما قصيدة « الاشباح » فتبدو اعترافاً منه ان الماكينة فوق الطبيعية التي استخدمها في قصيدة « رؤيا » كانت مجرد خدعة :

لأن هناك أماناً في الحلم
تكلمتُ عن شبح .
لم أعانِ مشقة في اقناع الغير
ولم أبدُ معقولاً لدى رجل يحكم عقله
ولا يثق بتلك العين المألوفة
سواءٌ كانت جريئة او خجولة .
خمسة عشر شبحاً رأيتها ،
وكان اسوأها قطة واقفة على مشجب .

ومن الجانب الآخر ربما أشارت تلك القصيدة الى لهفة ييتس على استخدام ما فوق الطبيعة ، النزعة التي ظلت تلازمه طوال حياته .

وهو يجد اسباباً لوهمه هذا في ماضيه الخاص :

انها فتاة عرفت جميع ما خطته داتني
لكنها تعيش لتحمل اطفالاً من مغفّل ،
فيا فتاة في جمال هيلين تحلم بخدمة الخبز العام .

ثم تتسلق عربة صغيرة لتصرخ .
ان بعض الناس يظنه شيئاً من الصدفة
ان يموت الرجال الطيبون جوعاً ويتقدم الرديئون في الحياة
وأن لو صُوِّر جيرانهم بوضوح
وكأنهم على شاشة مضاءة ،
فانهم لن يجدوا قصة واحدة
لعاقلٍ سعيد لم يتحطم
وهي نهاية جديرة بالبداية ...

ثم تأتي « هجرة حيوان السيرك » فتبدو وكأنها تصيب قمراً صخرياً من الاختزالية ، حينما يتكلم الشاعر عن الاساطير التي شكلت موضوع قدر كبير من شعره :

هذه الصور الخيالية ، لأنها كاملة
تجدها قد نمتْ في عقل صافٍ .. لكن عمّ نشأت ؟
عن كومة من القاذورات أو عن قمامة شارع ،
عن غلايات الشاي القديمة ، والقارورات المتبقة ، والتنك المحطم
حديد خردة ، عظام بالية ، خرق ممزقة ، وبُضع عاصف
يُبقي تلم الحوانة . والآن .. بعد ان زايلني سلّمي
عليّ ان استريح حيث تبدأ جميع السلالم ،
في حانوت القلب الممزق ، ألا وهو الجسد .

وهنا ثانية يزايله عمل حياته كشاعر وكأنه رُقعٌ من الوهم . ان أشد ماركسي أو داعية إيجابي متطرف لا يستطيع ان يشكل اتهاماً لييتس اكثر ازدراء من قوله : هو شاعر ظل طوال وقته يهرب من الحياة ، قد أعوزته الشجاعة لأن يعتقد انه يمكن تغيير هذه الحياة ، فظل يدخن الاحلام كالافيون — ثم أوجب عليه الآن ان يعترف بإفلاسه المعنوي ، إلى جانب إقفار حياته الداخلية .

ما الذي حدث لشاعر كان يعتقد ان ما تتوق اليه الملايين شفة يتعطش لابد وان يكون حقيقة ملموسة في مكان ما ؟

يتراءى لي انه قد نجح في مد حياته الى أطول من حياة معظم من رفضوا من الرومانتيكيين ، لكنه لم ينجح بصدق في « إعادة بناء » نفسه . نعم ، قد لا يكون ذلك واضحاً كما كان في حال وردزويرث او سوينبرن ، ولكنه على نفس القدر من الثبوت والتأكيد . وحينما مات ييتس الشاب ، لم تنهض عنقاء من رماده : بل طلع رجل منهك يرفض ان يموت ويفتقد الشجاعة ليعيش .

الى حد ما ، هذا صحيح . فييتس لا ينتمي الى رعيل غوته وبيتهوفن ، ذلك العدد القليل من العباقرة الذين اصبح تحليقهم الخلاق اشد قوة وتمكناً في الكهولة . وحتى بعد ان يمنحه المرء كل تقدير واحترام جزاء استمراره خلاقاً لمدة طويلة ، فان ييتس يظل رجلاً ضلّ طريقه لسبب أو آخر .

لكن هناك جانباً آخر من ييتس يرفض ان يدخل في هذا الاطار من الفشل : بل يحمل المرء ميالاً لأن يشعر ان قصائد الحقد ، والحنين ، والاختزال – كانت كلها تعبيراً عن نفس رجل اعظم من صاحبها ، وان الاختزالية عنده ما كانت سوى مجرد نوع من اللعب . وهو يكتب في Hodos Chamelientos : « انا اعلم الآن ان الوحي ينبع من الذات ، لكنه من تلك الذات المختزنة طويلاً في النفس ، التي « شكل الصدفة المزوقة للحلزون والجنين في الرحم » ، والتي تعلم الطيور ان تبني اعشاشها ، وان العبقرية هي الأرومة التي تصل تلك الذات المدفونة للحظات وتربطها بعقلنا اليومي التافه . هناك ، في الحقيقة أرواح مجسدة من الافضل ان نطلق عليها اسم بوابات وبوابين ، لأنهم من خلال قوتهم الهائلة يقودون ارواحنا الى الأزمة ... »

ثم تتلو الفقرة التي تتحدث عن كيف « انها » اي الارواح ، دبرت نفي دانتي وحبس فيلون .

لقد ظل ييتس دائماً منشغلاً بقضايا من قبيل : لماذا تستطيع الطيور ان تبني اعشاشها دون ان تتلقى تدريبا من أمهاتها . لقد كان يعي ان « الذات » التي تتطلع الى الخلف في حنين وتتوق الى الماضي ، أو تستثار بخصوص الشؤون السياسية في ايرلندا ، انما هي « العقل اليومي التافه » لديه .

الأبدية نزوة ، فتاة او غلام
يصرخان عند أول نشوتها الجنسية
« الى الأبد والى الابد » ثم يفيقان
جاهلين ما تقوله شخصيات الروائي ،
ورجلٌ تسوقه العاطفة فيتسامى ويغني
عبارات لم يفكر البتة فيها من قبل ...

واهم عبارة في هذا الرأي تظهر في القصيدة التي اختارها ليختتم بها « الاشعار الاخيرة » ، وهي قصيدة « تحت بين بولبين » :

انتم يا من سمعتم دعاء ميشيل ،
« هبنا حربا في زماننا ، يا رب »
تعرفون انه بعد ان يُستنفد القول
ويقاتل الرجلُ الرجلَ بجنون
يسقط شيء من عيون ظلت عمياء طويلا
فيكمل الرجل عقله الناقص ، وللحظة يأخذ راحته ،
ويقهقه عاليا ، وهو مرتاح القلب .
وحتى اكثرُ الناس حكمة يتوتر
بنوع من العنف
قبل ان يبلغ القدَر
فيعرف عمله او يختار قرينه

هذه هي اللحظات الصوفية ، الخيالية عندما يكمل الانسان عقله الجزئي .

ان ذاته الواعية « اليومية » ليست الا جزءاً صغيراً من عقله ، كالقمر قبل المحاق . وفي لحظات الازمة يتجلى القمر بدراً فجأة . إذ ذاك تختفي المتاعب وتتلاشى جميع انواع الكبت ، وجميع متاعب الانسان وشقائه في اساسها متاعب صغيرة كما يتحقق كيريلوف . ثم ان مرحاً عظيماً ينبثق من الروح ، هو مرح الثلاثة صينيين القدامى في « لابيس لازولي » lapis lazuli .

كان ييتس يدرك هذا ، في بعض الوقت على الأقل . وهكذا ، وبمعنى حقيقي وعميق ، اطرح في آخر الامر شرنقة صورته الذاتية الرومانتيكية المبكرة وارتقى الى عظمة جديدة . ويظل هذا هو التناقض الموهم في ييتس : وهو ان قدرا كبيرا من شعره يجب ان يكون تشاؤمي النزعة ، فيه إشفاق على الذات وشعور بالانهزام ، وفيه قدر من الحنق والاختزالية ، ومع ذلك فان نسبة مئوية ضئيلة من عمله البالغ العظمة يجب ان تضعه بحق بين الصوفيين الذين استطاعوا ان ينقلوا « الذات » اليومية وعناءها .

اما ييتس اللاحق فقد تحول الى داعية للتطور . وحتى نظرته الى الغاية من الحياة لم تختلف اختلافاً جوهرياً عن تلك النظرة التي عبر عنها برنارد شو في كتابه « الانسان والسوبرمان » أو كتاب « عودة الى ميتو شالح » . وفي احدى قصائده الاخيرة « الانسان والصدى » ، نلاحظ شخصيتي ييتس ، السابقة واللاحقة تتصارعان . ويتكلم ييتس الذي يعذبه الشعور بالإثم فيقول :

كل ما قلته او فعلته ،
وبعد ان بت عجوزا مريضاً ، الآن
ينقلب الى سؤال
فأظل أرقاً ليلة بعد اخرى
ومع ذلك لا احظى بإجابة صحيحة

***

هل تبعث مسرحيتي هذه
رجالاً معيّنين قتلهم الانكليز ؟
أم هل خلقتْ كلماتي توتراً عظيماً
في دماغ تلك المرأة الذي يغلي ؟

وحين يشعر ان الجواب هو « أرقد ومت » يسانده الصوت . وعند ذلك يجيب :

. . . ليته يمكن تجنّب
عمل المفكر الروحي العظيم ،
ويتجنبه عبثاً . فليس هنالك فكاك
لا بدبوس ولا مرض ،
ولا يمكن ان يكون هنالك عمل عظيم بهذا القدر
مثل ذلك العمل الذي ينظف لوح الانسان القذر . .

ومثله مثل برنارد شو يجد ييتس ان اسطورة الخطيئة الأصلية تفيده في التعبير عن حقيقة حال الإنسان ، ويرى ان عمل الفنان هو النضال في سبيل رفع الانسان الى آفاق الألوهة . وقد عبّر عن ذلك بوضوح في قصيدته « تحت بن بولبين » :

ايها الشاعر والنحات ، قوما بالعمل
ولا تدعا الرسام يتجنب
ما قام به أسلافه العظام ،
فيسمو بروح الانسان الى الله
ويجعله يملأ مهده بحق .

ويري البيت الأخير ان ييتس انما يفكر في حدود التطور والارتقاء ، لا في صوفية دنيوية أخرى :

لقد ترك ميشال انجيلو برهاناً

على سقف كنيسة سستين ،
حيث نرى آدم الوسنان
يثير « السيدة » التي تخطر في عباءتها ،
حتى تحترق أحشاؤها
وهو إثبات على ان هنالك هدفاً موضوعاً
امام العقل الخفي العامل :
وهو الفوز بالكمال للجنس البشري .

وهذا « العقل الخفي العامل » الذي يدفع الفنان هو الحافز اللاواعي نحو التطور العظيم .

ومن الشيق ان نلاحظ ان هذه القصيدة لاتكاد ترتفع عن الدونية . اقرأ ثانيـــة :

حيث نرى آدم الوسنان
يثير « السيدة » التي تخطر في عباءتها
حتى تحترق أحشاؤها .

وأحد الأشياء الاكثر غرابة في ييتس هو ان قدراً كبيراً من الشعر في خير عمل له ليس شعراً جيداً بأي معنى على الاطلاق :

« هو » الذي فهم
كلّ تنهيدة ، وكل ما غُنّيَ ،
أو نُبحَ ، أو ثُغيَ ، أو عُويَ ، أو نُهقَ ، أو جُعرَ ،
أو زُعقَ ، أو صُرِخَ ، أو نُعقَ ،
عند ذلك أجاب ...

ويمكن تفسير ذلك على انه رغبة من ييتس في ان يمنح شعره رتابة الالحان الشعبية . لكنه في كثير من أعماله اللاحقة ، لا يهتم إلا في ان يطرح أفكاره في قالب شعري ، أعني الأفكار التي تبدو له جديرة بالتعبير عنها من خلال الشعر اكثر من النثر . وانها لملاحظة طريفة ان نجد أحد الشعراء «الكبار» في القرن العشرين شاعراً رديئاً بهذا القدر بالمعنى الشائع لكلمة رديء . وهي تثير الجدل حول كون الشعر ليس قضية ألفاظ ولا أسلوب بقدر ما هو محتوى فكري فعلاً .

وحتى أواخر أيام ييتس يظل الشاعر موهماً بالتناقض ، وكثيراً ما يناقض نفسه . فهذه الفقرة التي اقتبستها قبل قليل عن الدور الارتقائي للفن العظيم ، ما أسرع ما يتبعها ييتس بتعبير أنموذجي عن الجانب الآخر من نفسه :

« يا شعراء ايرلندا .. تعلّموا صناعتكم ،
غنوا كل ما أحسن نظمه
واحتقروا ذلك النوع الآخذ في النمو
وكل ما لا شكل له .. من أخمصه الى قمة رأسه ،
فقلوب أصحابه الغافلة ورؤوسهم التي لا تذكر شيئاً
لهي نتاج دناءة في أصولهم .
أما انتم فغنوا للفلاحين ،
ثم لسادة الريف الخيّالة الصلاب ،
ولقداسة الرهبان ، واخيراً
لشاربي النبيذ وضحكهم المفرقع ،
وغنّوا للسادة والسيدات المرحين
الذين خلّدتهم تماثيل الصلصال
طوال قرون سبعة من البطولة ،
ثم انفذوا بعقولكم الى الأيام الأخرى
لتعرفوا أننا في مقبل الأيام ،
سنظل ابناء ايرلندا الذين لا يُقهرون . »

وهنا يجد المرء جميع جوانب شخصية ييتس ، الجوانب التي يبدو انها قد

الخثيرت بحذق لتخلق صورة ذاتية مهلهلة للشاعر : «المجرفة ، الهوس بالجنس والمرح الصاخب ، الفروسية والبطـــولة ، والحماس الوطني لايرلندا . والفكرة البارزة هنا هي فكرة الوصية : « ثم انفذوا بعقولكم الى الايام الأخرى » ، اما « نتاج الاصل الوضيع » فقد ادانهم الشاعر بسبب من « قلوبهم الفاقـــلة ورؤوسهم التي لا تتذكر » ، أي ميلهم لأن يعيشوا في الحاضر وحده. والجواب الذي يضمنــه ييتس هو حس التقليد . لكنه ليس « تقليد » الشاعر ت . س. اليوت او ت. ي. هولم ، تقليد الجهـــود الروحي المرموز له في الكنيسة المسيحية – وان كان ذكره « قدامة الرهبان » مروراً عابراً اليه – وانمـــا تقليـــد السادة الفرسان ، والسكيرين ، المتصفين بالعربدة والنزوات الجنسية وادمان القمار . وباختصار فاننا نجد هنا « الشاعر الكئيب » يتطلع الى الخلف بحنين الى ما يظن انه قد فقده . واخيراً وكتناقض اكبر ، ينهي ييتس هــذه القصيدة بهذه العبارة الجدلية :

ألق نظرة فاترة
على الحياة ، على الموت ..
أيها الخيال ، ثم سر في طريقك !

حيث نجد النكوص والتخلي البوذي يعارض الارتقائية عنـد شو وتأكيـد الحياة البسيط الذي نجده في الجزء التـــالي من القصيدة . ولكي تتم الفوضى والتشويش بوسع المرء ان يضيف قائلا : ان قصيدة « تحت بن بولبين » تبـــدأ بفصل يشير الى ان ييتس ما يزال يعتنق فكرة البعث الجديد :

الانفصال القصير عن أعزائنا
هو أسوأ ما يجب ان يخشاه الانسان.
ومع ان عمل حفـاري القبور طويل طويل
ومجارفهم حادة الأطراف ، وعضلاتهم قوية ،
فإنهم إنما يدفعون من يدفنونهم

ثانية في العقل البشري من جديد .

وهذا يعيد الى الذاكرة فصل « المجد لله Credo » من قصيدة « البرج » ، التي يجب اعتبارها بين أجمل ما تفتحت عنه بلاغة ييتس :

ها أنا أعلن ما أعتقد :
انا أسفه فكر أفلوطين
وأصرخ في وجه افلاطون ،
لم يكن هناك حياة وموت
حتى صنع الانسان كل شيء ،
صنع العقل والخمر والخابية
من نفسه الشديدة المرارة ..
نعم ، والشمس والقمر والنجوم ، جميعاً
ومن بعد ذلك أضاف اليها
أننا بموتنا ، نقوم ،
نحلم ، وهكذا نخلق
فردوس ما وراء القمر .
لقد تأهبت لموتي
بأشياء تعلمتها من ايطاليا
وبحجارة الأغريق المتكبّرة
وبخيالات شاعر
وبذكريات حب
ذكريات احاديث النساء
وبجميع تلك الأشياء
التي تجعل الإنسان ما فوق إنساني
وتجعله حلماً يشبه المرآة .

ولكننا هنا لا نجد اشارة الى ان الحلم ما فوق الانساني يخدم أي غرض اكثر من ان ينقذ الانسان من حبس جسده الذي هو « حانوت القلب المصنوع من لحم وعظم » . وفي قصيدة « تحت بن بولبين » يخطو بيتس خطوته الأخيرة وبها يناقض الفكرة التي اعتنقها سابقاً يوم كان في الثامنة عشرة ، وظل يصارعها طوال اكثر من نصف قرن .

٣

ا.ل. روز A. L. ROWSE

يعلـّق ا. ل. روز في مجلده الثاني من سيرته بقلمه ، « رجل من كورنوول في اكسفورد » ، بقوله .« لثلاثين سنة ظلت تعبيرات اليوت وباونـــد الجديدة هي المعيار التقليدي للشعر — طوال حياتي العملية — وظل شعري خارجها ، غير معتبر ، كما ظللت لا القى شيئاًمن التشجيع » .وهذا صحيح،فان روز ينتمي الى مدرسة التعبير الشخصي المباشر ، وهي نفس تقليد هاوسمان. هذا في انكلترا. اما في امريكا ، فقد ظل التقليد حياً بفضل التأثير المسيطر لِ روبرت فروست، الذي فعل فعله كقوة موازنة لتعقليّة اليوت وباوند : وفي السنوات الاخيرة ، شهد التعبير الشخصاني انبعاثاً جديداً في اعمال روبرت لويل و و. د. ستودغراس . اما في انكلترا ، فيمكن القول ان ذلك اصبح عتيقاً مـــع وفاة روبرت بروك (الذي كان صديقاً لِ روبرت فروست) . فشعر روز « ساذج » حسب مفهوم شيلر للشعر ، إنه يعـبر عن الشعور الذاتي بشكل مباشر ، دون خجل ، ودون أية محاولة « لتطعيمه » باستخدام لغة مجدّدة أو فكر معقد. فهو يكتب مثلاً :

ها أنا في أصيل الحياة أراني استلقي وأهوّم
في شقة مستأجر من فندق سانت آن في ليتام

والشمس الحلوة تغمر وجهي الشتوي في شباط
ذلك الوجه الشاحب المعروق من أثر الشتاء المرهق
وخلفي جرس فضي من ساعة فكتوريّة
يؤذن ان وقت الشاي بعد الظهر قد حان .
لا أحد في الجوار : ولا أحد يسير على الرمال :
ان مصيف الشاطىء مهجور ، وقوائم الابراج
في حوض السفن صامتة وفارغة مثل كاتدرائية .

وتسترعي هذه الأبيات–وهي افتتاحية قصيدة « حنة على شاطىء البحر» ، تم اختيارها بشكل عشوائي–انتباه القارىء الى خاصية متميزة في شعر روز وشخصيته ،هي قدرته على ان يمارس الصمت والوحدة. وتتصف افضل اشعار روز بهذه الخاصية التأملية ، الهادئة ، وكأنها استراق للسمع في السكون . وكثيراً ما يكون هناك نسمة من الحزن ، تذكرنا بـ ارنست دوسن ، لولا انها خالية تماماً من الاشفاق على الذات :

القمر ، والثلج ، ونور أصيل الشتاء ،
تترك المرء وكأنه يرى الحياة تمر
من تحت مياه البحر :
والأغصان الجرداء التي تتمايل ، بكل رفق
في الريح، وفي النور . .
وسعف النخيل واوراق السرخس التي تموج في قلب البحر :
هي الحياة منظورة من خلال انكسار النور في الماء

ويلاحظ المرء ان الشاعر لا يخشى استخدام عبارة « بكل رفق » التي يمكن ان تبدو عاطفية بكل سهولة . ان عقله مستغرق الى حد كبير في هدفها : الضوء الواهن ، الساكن ، في أصيل يوم من ايام الشتاء ، حتى ان الشاعر منشغل بالكلية في وصف ما كان يراه بكل أمانة ودقة . لذا كانت النتيجة ان جاء ذلك المقطع

« غير » ناشز في القصيدة ، بل إنه يزيد في الاثارة العاطفية فيها .

هذا هو اساس نجاح روز كشاعر . فالتعبير في شعره مباشر الى حد انه يخلق شعوراً بصدمة . وهو يولد لدى المرء احساس رجل يقف الى جانب النافذة في حجرة خالية ، يتحدث إلى نفسه ، لا يخشى ان يسمعه أحد لأنه يوقن أن ليس هناك من أحد يهمه ذلك على الاطلاق. وتتصف قصيدة «جميع الأرواح»، وهو اسم الكلية التي كان روز أحد تلامذتها – بهذه الميزة :

المساء . سكون ، وطيور تتساءل .
بوق ينفخ لحنه الشهواني على المدينة
والضوء يتسلل متحولاً نحو الواجهة الشمالية للقلعة
واحجار المدخنة الكئيبة ساكنة تماماً وخالية من الحياة
تقول بصمت ، ليس هناك حب ، ليس هناك حب ،
ليس هنا لا خطبة زواج ولا قبول بخطبة
لا قلب يحمله المرء ، ولا أطراف عزيزة يغشيها .
طيور سعيدة ترفرف في اعالها ،
وجنود في الشوارع في مهامهم –
ما وراء الجدران ، والسقوف ، والأفاريز .
وأشد من اسوار الحجارة أو قضبان الحديد واكثر دقة وارتباطاً
هي هذه الأقنعة الفكرية ،
لأننا خلقناها بإرادتنا عن قصد .

وعندما يقرأ المرء كتب السير هذه – « طفولة من كورنوول » (١٩٤٢) و « رجل من كورنوول في اكسفورد » – يرى بوضوح أن احد الاسباب لأمانة روز وصدقه هو احتقاره لمعظم افراد الجنس البشري . « ... ان تلك المضايقات المستمرة من قبل أناس اغبياء قد تخطت ان تكون قضية تبعث على الضحك . لقد خلقت فيّ استياء لا ارغب في التغلب عليه ، وشجعتني في

اقتناعي – الذي يؤكده كل ما حدث في الشؤون العالمية – ان الناس حمقى في شؤونهم السياسية ، كما هم في جميع القضايا المتصلة بالفكر العام » (ولقد شعر ييتس مثله تماماً ، ولكن تعبيراته عن احتقار « الغوغاء » محصورة في نطاق شعره ، حيث يمنحها قوة من بلاغته . وليس روز شاعراً من هـــذا النوع : فانفجار حنقه اكثر ما يبرز في كتب السير الذاتية .) ومن الواضح ان روز يحس أن شعره موجه الى قلة ضئيلة من الناس ، وانه الى هؤلاء وحدهم يستطيع ان يكشف عن نفسه بصراحة .

ان موقفاً كهذا يعني حتماً ان روز ذو شخصية مزدوجة – على الأقل ، في الظاهر . ليس هناك فجوة بـــين ييتس كاتب السير وييتس الشاعر ؛ وحتى عناوين « احلام اليقظة عن الطفولة والشباب » ، و « ارتجاف القناع » تشير الى انه لا زال مرتدياً شخصية الشاعر ، إذا جاز القول . نعم ، كثيراً مـــا يبدو الاسلوب مصطنعاً ، لكنه من الواضح انه لم يقصد به ان يكون عامياً. ان ييتس يظهر على الدوام متسربلاً بشيء ما . وليس الحال كذلك عند روز ... فها هي « سيره » تلوح كما لو أنها قـد نسخت نسخاً مباشراً عن حديثه :

« اخشى انني كنت بسيطاً جداً ومباشراً ، دون إعمال فكر ، ولا استطيع ان ارى كيف احتملني الناس كما فعلوا ، فلدي حشود من الاصدقاء . (كما زلت حتى الآن ، رغماً عن المؤهلات المعقدة التي فرضتها في الصديق ، نتيجة لتجارب غير سارة على أيدي البعض . فمن السهل جداً ان أنزل درجتك من رتبـــة صداقة الى رتبة معرفة شخصية ، اذا ما اسأت التصرف .) »

من الصعب رؤية أية علاقة بين روز صاحب هذه الافكار ، وروز الآخر ، الشاعر الذي يكتب :

بهدوء ، وبنعومة
وبأجنحة العث الأبيض غير المتعجلة
تطوف البومة الزائرة فوق حقل القمح
عند حلول الظلام :
ان جناحيها العظيمين يكادان يلمسان أوراق القمح ،
دون ان يحدثا أية ضجة . هكذا يأتي الموت
للمخلوقات الصغيرة التي تنتظر .

★ ★ ★

وفي المرآة ألمح وانا عابر
منظر وجه شاحب كوجه البوم
للرجل المريض ، ذي العينين السوداوين الكبيرتين
الذي يطالعني في المرآة .

★ ★ ★

هذه هي الساعة من الليل
التي تظهر فيها مخاوفنا المتوارثة
كل جبروتها .

فالشاعر هنا رجل وحيد ، منزو . وهو يذكر المرء بـ « يوميات أميل » أو كتاب و. ن. ب ، « بربيليون » ، أو كتاب ريلكه المسمى « مذكرات مولتي لوردز بريجز » الذي جاء على نسق السير الذاتية . ويبدو غريباً ان نرى شاعراً روز يتحدث عن « حشود الأصدقاء » وعن « تنزيل رتبـــة » الاصدقاء الذين يسيئون التصرف . ففي ذلك تناقض عجيب .

وقد يتم حسم هذا التناقض الظاهر إذا درس المرء قصة سيرته الذاتيـة .

ولد الفرد ليسلي روز في سانت اوستيل ، بمقاطعة كورنوول ، سنة ١٩٠٣. وكان والده خزافاً ، بينما كانت والدته تدير متجراً ريفيـــاً غير مزدهر في تريغو نيسبي ، لسنوات عديدة .

«... ما كان مظهر القرية غير جميل في سنواتي الأولى ، بأكواخها ذات الجدران الطينيـة المطلية باللون الأصفر والكريم ، ولون الزبدة المتخثرة فوق أوعيتها في معمل الألبان في المزرعة . وكان لون بعضها اقوى ، فهو كلون الزعفران . وكان لمجموعة صغيرة من الاكواخ المسقوفة بالقش وسط القريـة بساتين من الفاكهة ملحقة بها . وأنا اذكر جيداً صفاء السماء الزرقاء الفريـد الذي كنت أراه من خلال عناقيد زهر التفـاح البيضاء في فصل الربيع . كما اذكر ان ذهني شرد فيما كنت انظر اليها ذات صباح وانا في طريقي الى المدرسة. لقد عنى ذلك شيئاً ما لي ، ما هو ، لست أدري . لقد أورثني هذا المنظر قلق القلب ، شيئاً يظل يتنامى حتى يبلغ الكمال. انه شبيه بذلك الشيء الذي يدفع الانسان الى الايمان ، فهو حس بشفافية الاشياء ، وهشاشة قبضتنا على الحياة ـ كل ذلك ممتزجاً بحلم صبي ينتمي لعالم انكلترا القديم (كنت حينئذ أقرأ المهاز الذهبي ا « كونسبي ») ايام الحرب الأهلية ، وجماعات الفرسان الشباب يقومون بتدريباتهم في الصباح ، والربيع ، فيما تنسكب اشعة الشمس الصافية المتموجة على التلال تحت قبـة زرقاء لا غيوم فيها . كان الوقت كله صبحاً ، صبحاً مبكراً ، في حلم النهار ذاك ... »

وفي الفقرة التالية نجده يقول :

« ثم انني فيما بعد ، وان كنت لا زلت صبياً ... حـين قرأت قصيدة وردزورث « دير تنترن » ، وقصيدة « وحـدة مـع الخلود » ، تأكدت ان ما شعرت به كان هو التجربة التي كتب عنها وردزورث . ومـع الزمن اصبح ذلك مذهبي ـ اذا امكن اطلاق هذه الكلمة على دين لا قواعد ايمان فيه ، ولا حاجة الى مثل تلك القواعد. ذلك انني بهذه التجربة الجمالية الكبرى ، وهذا الفهم للحياة على انها تمتلك قيمة لحظة إدراكها عن طريـق الجمال ، لم اكن في حاجة الى دين . »

« وقد بدا لي ... ان الشيء الذي تميزت به هذه التجربة هو انني في لحظة معاناتها ، اثناء تأملي الضوء يأتي ويروح على إفريز بناية ، والقمر يأفـل خلف قبـة كنيسة القديسة مريم خارج نافذتي ... وفي اصغائي لموسيقى « بتهوفن » او « بـيرد » او رؤيتي السماء الزرقاء من خلال زهر التفاح في طفولتي ـ كنت أحس ان الوقت قد تجمد ، وان سير الزمن قد اوقف للحظة . لقـد شهدت التجربة وكأنني أراها من خلال عارضة من الخشب فوق طوفانها ، فبـدت لي كثقب عميق نافذ في قلب الكون . اما ما منح مثل هذا الزخم للتجربة فهو ان المرء في نفس اللحظة التي يشعر فيهـا ان الزمن واقف ، يكون يعرف في مؤخرة دماغه ، او جزء آخر منه ، ان الزمن مستمر في حركته ، حاملاً معه المرء والحياة جميعاً . »

واثناء قراءة « طفولة من كورنوول » ، يدرك المرء هذه الشدة والحساسية القريبة من حساسية بروست ، ويلمس معنى انقضاء الوقت ، وسحر الجمـال الطبيعي. ولم يكن روز ينتمي الى الطبقة الوسطى الثرية مثل ييتس او بروست ، فهو « رجل من كورنوول في اكسفورد » ، وحين يتحدث عن اسباب سعادته في اكسفورد نجده يعلق قائلا : « كان د. هـ. لورانس مصيباً تماماً : ان الحيـاة العقلية للطبقة العاملة أضيق مما يطيقه ولد ذكي ، كما انها تشله وتتركه عاجزاً . ويكاد المرء يهلك من فقدان الحيوية لديهم ، فهم لا يفهمون شيئاً أبداً ، لم يقرأوا شيئاً ، ولم يسمعوا أو يروا شيئاً ، ويعجزون عن الإجابة عن الاسئلة التي كانت تمـلأ رأسي منذ عهد الطفولة حتى الآن » . لكن روز ، مثل ييتس ، كان محظوظاً ، في المناظر التي تمتع بها في طفولته على الأقل. فمن العسير ان نتصور كيف يمكن ان يبقى « حياً » في أحياء الأكواخ في مدينة كبيرة . لقـد عوّضته مناظر كورنوول ، إلى حد ما ، عن العالم الضيق والبليد الذي قضى فيه طفولته .

ثم انه هرب .. وكان هروبه بطيئاً ومؤلماً . ومن حسن الحظ ، ان لاحـظ مدير مدرسته فيه مخايل الذكاء ، فأكد له ان عليه ان يحاول الحصول على منحة دراسية من إحدى الجامعات . الا ان الارهاق في العمل سبّب له قرحـة ، ولم

يجر تشخيص لزائدته الدودية المعطوبة في وقت مبكر للحؤول دون اصابته بالتهاب الصفاق . ولم تنجح محاولات الحصول على منحة في اول الامر . فقد كان روز في حاجة الى ثلاث منها على الأقل حتى يتوفر له مبلغ مئتي جنيه في السنة ، وهو أقل شيء ممكن . واستمرت المحاولات لمدة سنتين كان يعاني فيها انحطاطاً عاماً في صحته من وقت لآخر . وخلال هذا الوقت كان روز يحتفظ بمذكرة يومية خاصة به كما أخذ يباشر نظم الشعر . ولقد اصبح الشعر « دينى السري » ، والنشاط الذي الزمت نفسي به ، والحصن الذي كنت انسحب اليه طلباً للعزاء من متاعبي ، وفورات غضبي ، وخيباتي ... » ثم تم الحصول على المنحة بالفعل ، قبل عيد ميلاده التاسع عشر بشهرين ، فأم روز « كرايست تشيرش » في اكسفورد .

والمرء ان يفترض في هذه المرحلة ان متاعب روز قد انتهت . لكن الواقع انها كانت تبدأ من جديد . فقد عقب ذلك ثلاث سنوات كان غذاؤه فيها مقصوراً على الخبز ومربى المشمش ، وليال أرقته فيها آلام معدته الحادة ، واجازات دراسية مقلقة قضاها روز في منزله ولا عمل له غير الدراسة والمشاوير الطويلة . كانت احوال عائلة روز المادية تتدهور ، فقد سبق لشقيقه الأكبر وأخته ان تركا البيت ، وكان كلا والديه في صحة سيئة . فاذا برز لدى روز ميل خاص الى التشاؤم فان ذلك شيء مفهوم على التأكيد . واستمر الموت وسوء الحظ يجولان حول الشاعر وفي نطاق عائلته ، فكان معتل الصحة بصورة دائمة . وجاءت خشبة الخلاص في السنة الثانية والعشرين من عمره ، إذ التحق بعضوية « جميع الأرواح » في اكسفورد . وعندئذ لم يعد يخشى العودة الى الحياة التي كان يحاول الفرار منها . وفي هذا الوقت كان روز قد اتخذ قراراً رئيسياً ثانياً : ان يكون مؤرخاً لا عاملاً في حقل الأدب. كان هدفه الأصلي من ذهابه الى اكسفورد ، في السابق ، ان يدرس الأدب على أمل أن يكون ناقداً او روائياً في المستقبل . لكن اختياره دراسة التاريخ كان

يعني التحول عن هوسه بالشعر والادب . وإذا حكمنا على هذه الدراسة وما تولد منها ، أمكننا تبرير هذا الاختيار . ذلك ان روز كمؤرخ لانكلترا في عصر آل تيودور (ولمقاطعة كورنوول على الخصوص) ثم كاتب سيرة لكل من شكسبير ومارلو - قد ارتفع الى مكانة مرموقة . ولنعد إليه في محيط الدراسة .

لقد قبل روز الضمانات التي وفرها له التحاقه بكلية « جميع الأرواح » وبذلك يسّر لنفسه الحصول على الظروف الاساسية التي كان يتطلبها عمله . كذلك فقد عنى هذا الانتساب ان اصبح روز قادراً على ان يوفر المساعدة لوالديه في سنوات شيخوختهما . لكن السؤال الذي يبرز امام اي قارىء لكتابة « طفولة من كرنوول » هو ما إذا كان مزاج مثل مزاج روز يمكن ان يقنع بالتفوق الاكاديمي . فقد كانت طبيعته ، طبيعة الشاعر ، الفنان ، وحتى طبيعة الصوفي . ترى الى اي حد كان بروست او لورانس سيبرز ويتفتح لو عاش في وسط أكاديمي ؟ .

يلمس المرء هذه المشكلة حين ينتقل من كتاب « طفولة من كورنوول » إلى « رجل من كورنوول في اكسفورد » . فبعد الصراعات التي يصفها روز في كتابه « طفولة من كورنوول » ، يتصور القارىء اكسفورد ملاذاً جميلاً ، وحياة جديدة . وينهي روز الكتاب بأضواء اكسفورد المنعكسة في الماء حين يقترب القطار . والحق ان معرفتنا بحصول روز على عضوية « جميع الارواح » وهو في الحادية والعشرين تولد فينا شعوراً بأن الرجل قد عرف طريقه : فهذا المعهد كلية جميع طلابها ذوو مستوى جامعي ، الحياة فيها ناعمة ، راقية ، بل يسودها التأمل . أما كتاب « رجل من كورنوول في اكسفورد » فما أسرع ما يبدد هذا الجو السعيد دائماً وابداً . فهناك عمل مضن ، ومرض ، واجتماعات اشتراكية واصدقاء وأعداء ايضاً . وحتى بعد التحاقه بتلك الكلية يعاني صاحبنا الكثير من خيبات لاحقة وانهيارات صحية (وقد كاد انهيار خطير منها ان يقضي عليه في أواخر الثلاثينات من عمره) .

هذا ما يسّر لنا ان نفهم سبب الصدق في شعره . انه ذلك الدين السري ، أو التعبير عن جزء من روز لم يجد ملاذه في اكسفورد . كذلك يمكننا أن نفهم المعادلة التي حكمته في موقفه من الناس ، وانفجارات قلة صبره وغضبه . وهنا يتذكر المرء أبيات ييتس عن الزهاد الثلاثة ، والتي تنطبق ايضاً على الشعراء :

(لقد) ابتلوا بحشود الناس حتى
تولدت فيهم نزعة للهروب .

ان الشعر بجمله ، بطبعه ، إنصراف عن « تفاهة الحياة اليومية » . وحياة الانسان هي سلسلة من الاستجابات لهذا العالم . وهي على مستويات عديدة مختلفة ، من متعة لعب الدومينو والثرثرة في حانة الى الزلازل الداخلية في نفس رجل تحوّل عن دينه . ان كل موقف انساني يستثير مستوى مختلفاً عن غيره من الاستجابة ، اي مرتبة مختلفة من الشخصية . فالوعي بالذات عند أم تطعم طفلها يشترك اشتراكاً ضئيلاً مع وعيها لذاتها حين تتشاجر مع جارتها ، بحيث تكون هذه الام شخصين مختلفين بالفعل . والشاعر امرؤ خبر اعمق استجاباته – ولذا اعمق لحظات وعيه لذاته – وهو وحيد . ويجوز ان يكون لديه مستويات عديدة اخرى من الاستجابة : تجاه الناس ، تجاه السفر ، ونحو السياسة–لكن لب حيويته ، واساس « حياته الخفية » ، انما يقع في تلك الاستجابة الحميمة للجمال ، فهي التي تستثير أعمق احساسه بهويته . وحين يبرز التعبير عن الذات من هذه « الحياة الخفية » تختفي « الشخصية » او على الاقل تصبح لا اكثر من طبقة رقيقة من الماء وظيفتها ان تنشر الضوء .

إذن فان جميع الشعراء ذوو طبيعة مزدوجة : واحدة تستثيرها الانفعالات اليومية ، واخرى تستجيب للتأثيرات الجمالية وحدها . لقد حاول ييتس ، كما اوضحتُ من قبل ، ان يقيم جسراً بين نصفيه ، عن طريق مسرحته ذاته « العادية » حتى لا تعود تبدو تزويقاً مزيفاً لصورته الذاتية الشاعرة .

(ومن المهم ان الشعراء الأصغر سناً الذين التقوا به في السنوات الاخيرة قد لمسوا عنصراً من الدجل في شخصيته .)

أما طبيعة روز الشبيهة بطبيعة بروست ، والاكثر انطواء من طبيعة ييتس ، فلم تشعر البتة بالحاجة الى صورة ذاتية مرقعة ، من أجل ان يوحّد صاحبها جانبي شخصيته . وكانت النتيجة ان تحول روز من « رجل من كورنوول في اكسفورد »–او حتى تآليفه التاريخية – الى الشعر ، قد أبرز ازدواج شخصيته بكل وضوح ، فبات القارىء يلمس فيه كلتا الشخصيتين : شخصية الشاعر ، وشخصية « الرجل العادي » . والرجل العادي هذا رجل كلِق ، ذكي ، « يضيق جلده عنه » ، وقد أصبح مؤرخاً ناجحاً وعضواً ذا شأن في الدولة .

ولشخصية الـ « روز » الشعبي حواشٍ كثيرة . فروز المؤرخ لا يستهوي الآخرين فقط من خلال قدرته على اعادة خلق الماضي ، وانما عن طريق السرور اللاكلي في الحقائق ، والتفصيلات النثرية التي يوفرها عن الحياة آنذاك . ان فيه جمالية صريحة يكرس لها نفسه ، عبادة جمال ، نجد مثلها عند جاكوب بوركهارت – أحد المؤرخين المفضلين لدى روز – يظل روز يقرنها بنزعة تشاؤمية حين يبحث احداث العصر الحاضر وهذه نقطة يتفق فيها روز مع نيتشه ومع ييتس ، وهي : زحف التدني في المقدرة ، بسبب « نتاج الأصل الوضيع » ، وانحطاط الرجل العادي ، والذي يحل تدريجياً محل « الاشياء النبيلة الجميلة » التي هي مجد الثقافة الغربية . وفي كل هذا يقف روز قريباً جداً من ييتس ، ومن اليوت في « الأرض اليباب » . ولقد شجع اليوت ، روز ، ان يكتب الشعر في الثلاثينات من هذا القرن . كما تبع روز نصيحة ييتس ودعوته الى ان « انفذ ببصيرتك الى الأيام الأخرى » .

بيد أنه بالرغم من مظهر التشابه في الثروة الجمالية لدى كل من روز وييتس ، فان روز يختلف عن كل من ييتس واليوت في ناحية اساسية . ذلك ان ردّ الفعل لديهما على التدمير البطيء للقيم القديمة كان هو التفتيش عن نقيض : ففي حال

اليوت انتهى به الأمر الى الصوفية الدينية ، وفي حـــال ييتس قاده ذلك الى ميثولوجية عجيبة خاصة به . أما روز فهو يعترف بقرابة في طبعه من طبع « سويفت » فتشاؤمه وحشي ومطلق . وهـــذه القشرة « السويفتية » هي التي تخلق بعض أزمات عدم التناسق في السير :

« وبعد سنوات ، وحين قرأت « باريتو » عرفت روحاً قريبة مني ، شخصاً ذا انف شديد القدرة على تشمم الاهتمامات الانسانيـــة ، الكذب والغرور والخداع ، شخصاً عرف نزعة البشر الدائمة الى اخفــــاء مصالحهم الخاصة أو ضغائنهم والباسها رداء التعميمات الموضوعية ، بينما هي في الحقيقة مجرد عقلنة مصالحهم الخاصة . فمن يخدعه ذلك ؟ انه ليس باريتو على التأكيد ولا هـــو روز » .

وفي معظم التأكيدات التي نشهدها لغباء الانسان ، يجد المرء هذه اللمسة من الزعيق والانانية . ولكن الأنانية الحقيقية غير قادرة على نسيان الذات ، الذي يتطلبه الشعر . والقارىء الذي يتناول روز عن طريق الشعر سرعان ما يدرك ان هذه الانفجارات ليست في حقيقتها سويفتية الروح . فهي تنبع من نـــوع من الحقد الساخر ، ولربما من رغبة شووية (نسبة الى ج . ب . ش) لتقديم مـــا يتوقعه الحاضرون منه . وإذا كان روز صادقاً في اعتقاده ان معظم افراد الجنس البشري بلهاء حمقى – ولا شك في صدقه في هذا الاعتقاد – فان المنظر لا يعـــود يثير الغضب بل الاحتقار الشديد . وحتى هذا ، فانه لا يجـــد أي صدى في المستويات الاعمق التي ينبع منها شعره . ذلك أن أهم ما يبرز في الشعر هـــو ذاتيته ، اي القدرة على ان يكون الشاعر منشغلاً بالكلية ومستغرقاً في موضوع ، فيمتصه ذلك الموضوع كما يمتص الاسفنج الماء :

الخليج بكليته يقرعه البحر الصامت
ودعاء كروان ، وطقطقة محراث ،
وطائرة سوداء داكنة تنزلق فجأة

على عجلاتها على الشاطىء ،
ورائحة نوفمبر في الهواء ،
والتراب ، والعلّيق اليابس ، ونهاية العام ...

وحين يختار روزان يكتب شعر غضب نجده يحمل نفس اعتقاد ييتس : كما يظهر في قصيدته « العودة إلى الوطن في كورنوول – ديسمبر ١٩٤٢ » :

لحظة تتصاعد أنفاسي في وطني الأم
أتذكرُ ان اكره .. الألف امتهان ،
والإذلالات الحقيرة ، والإهانات الصغيرة
من أناس تافهين ، والعداء المضمر
والتوافه التي تؤذي إحساسات
طفلٍ كان يتوق الى الودّ ،
طفل تعلّم ان يجزي الحسدَ بالازدراء ،
وان يلفظ الكلمة القارصة التي تجمّد العاطفة ،
كذلك تعلّم التوقع الغريزي لضربة
لكبريائه أو كرامته أو اعتباره ،
أمــا كرجل ، فقد تعلّم أن يلحظ النظرة الشزرة
من أصحاب الحوانيت الصغيرة على مزابل بسطاتهم ،
ودناءة الطبقة الوسطى الموسرة ،
وسلبية العمال البليدة التي لا تعرف
مصلحتهم الخاصة ، ولا تميز أعداءهم .
ولكنه تعلم اكثر من كل ذلك ، سوء الفهم البالغ
الذي يفصلني عن شعبي الذي أندبه ،
والحماقة المقصودة التي ألزمتني طويلاً
أن افتح عيون الحمقى ،

وهو عمل 'ريججيل[1] أو سيسيفوس.

وعند قراءة هذا المقطع – الذي يشير الى الفترة التي كان فيها روز مرشحاً لحزب العمال في الثلاثينات – يفهم المرء مشكلة روز الاساسية . ولا جدوى من تساؤلنا عما إذا كان من الممكن ان يكون روز شاعراً أفضل مما كان لو استطاع نقل هذه الاحساسات – حساسية الطفل الشديدة وردّه على العداء – وتيسّر له ان يتبنى أفق نظرة من على جبـــل أولمب . لا فائدة من ذلك ابداً . فهو مثل ان نسأل ، هل كان بروست سيكون روائياً افضل لو ان والديه لم يطلقا العنان لحسّه العصبي في طفولته . من الممكن ان نتصور أنه ربما كان اكـــثر اتزاناً وسعادة كإنسان ، كذلك لنا ان نتصور انه ربما لم يصبح روائياً على الاطلاق . « فالجلد الذي يضيق عن صاحبه » والذي يولّد القلق في تقلب المزاج عند الرجل « النفيس » يولّد فيه ايضاً الملاحظة الدقيقة التي هي روح تلك النفاسة . ويعلق بيتس مستوعباً ذلك بقوله : « كنت أتساءل احياناً ما إذا كنت اكتب الشعر علّني أجد دواء لعلتي كما تفعل القطط المصابة بعسر الهضم حين تأكل نبـات الناردين » . والحق ان الموضوعية في شعر روز تشبه ، إلى حد ما ، تهدئة حرق في الجسم عن طريق ضغطه على جسم بارد :

النافذة تطل على الغابة :
وأوراق الاشجار ساكنة تماماً
والسماء صافية ، فيها شمس شباط
والجدول يتدفق مسرعاً من الطاحون .

★ ★ ★

وعلى الممرات .. يسير الناس

---

(١) هو شريف في قرية ايرلندية كان محكوماً عليه ان يفرغ الماء من بركة دوزمار الواسعة بصدفة مثقوبة .

خارجين لتوهم من الكنيسة يتنشقون الهواء
ويتأملون نبات الزعفران ،
ونبات البيش ذا الأهداب ونقاط الثلج عليه .

وهنا يسير الشعر كجدول رقراق غير جاعل أية عقبة من اللغة بين القارىء وبين الموضوع . ويميل المرء الى الاعتقاد ان روز محظوظ تماماً بامتلاكه موهبة كلتية في استخدام اللغة ، في قوله ما يريد في رشاقة وتحديد . إلا ان القصائد المبكرة – التي أوردها في السير – تنفي هذا . فاللغة هناك ليست طلقة على الاطلاق :

كل شيء ساكن الآن في البحيرة التي يغمرها القمر :
لا شيء يتحرك هناك ، غير ريح واهنة متموجة ..

ويعلق روز على باكورة أشعاره – وكانت مقطوعة على نهج كيتس اسمهـا « لآلي النجوم » ، بقوله : « كانت ذات ثراء وفيها نفس أدبي ، غير أنها لم تكن قصيدة جيدة » . ومع انه واصل كتابة الاشعار قبل فترة تخرّجه ، ثم في ما تلا ذلك ، فان قصائده الأولى التي يضمها أولُ ديوان شعري له – « اشعار عقـــد من الزمن » – انما كتبت في سنة ١٩٣١ ، حين كان الشاعر المؤرخ في الثامنـــة والعشرين . وليس هنالك أدنى شك ، في أنه رغم الوضوح في أسلوبه ويسره ، فان روز صانع مُتقن . والنتيجة المثيرة للاهتمام هي ان نوعية الشعر تستمر في التحسن المتواصل خلال دواوينه الخمسة :

١ – اشعار عقد من الزمن ١٩٤١
٢ – قصائد اكثرها من كورنوول ١٩٤٤
٣ – قصائد الخلاص ١٩٤٦
٤ – قصائد بعضها اميركي ١٩٥٤
٥ – قصائد من كورنوول واميركا ١٩٦٧ .

وهناك قصيدتان من أجمل شعره هما : « الطريق الى الصخرة » ، و واحد

آلام المسيح في كنيسة شارلز تاون ، تأتيان في نهاية الديوان الخامس. وبتعبير آخر ، ومن حيث الموضوع والاستغراق لا يكاد المرء يجد تغيراً ذا اثر ما بين سنة ١٩٣١ و ١٩٦٧ . فمنذ البدء كان روز شاعر الوحدة :

أنا أجيء الى مكان هادىء منعزل
الى نتوء صخري وزقاق يفضي الى البحر :
ليس لأصوات الرياح الزاعقة ههنا من مكان
ولا لأصابع الريح من شغل في شعري .
كل ما مضى هو بعيد جداً الآن ،
ولقد دخلت الى هدوء سري
ان سكوناً خانعاً يكم الحنجرة التي غنت،
ويرين على الجدول الذي خرّ حالماً في الشمس ،
وعلى الصفصاف الهامس ، والحجارة التي يكسوها اللبلاب .
هناك ألفُ عين جبانة تتلصص
في الصمت المذعور ، أما النغمة المتواترة
من الأمواج المتجمعة التي تتكسر على الشاطىء
في الأسفل ، فهي وحدها تهدهد القلق بدقات منتظمة .

هنالك تأثيرات معينة ظاهرة في هذه الأشعار المبكرة ، فكل من : هاردي ، ييتس، هوسمان — وحتى هوبكنز— يمكن العثور عليهم في التفصيلات غير المنتظمة في بيت الشعر الاخير . ومع ذلك ، فمنذ البداية تظهر طبيعة روز بصورة جلية في الشعر ، إذ ان المنطلق الاساسي قد توفّر : طفولة ، إحساس بالماضي ، احساس بقصر عمر الانسان ، الشعور بالوحدة ، ونكران الذات الزهدي البادي في الاختيار الذي قبله روز لنفسه . وتجسّد قصيدة « حديقة اكسفورد » كل هذا :

هذه حياتي ، أرقب تعاقبَ الفصول

على زجاج الحديقة الصافي المسحور .
هناك يمر موكب الساعات
الأيام ، والاعوام ، ولا يحرك الأزهار المنسّقة .
وهناك وكأنه على بساط سحري ،
أرى سريان الزمن غير المنقطع يمضي بعيداً بعيداً :
ليس في قلبي بل في العالم الخارجي ..
هذا هو الشاهد على وجودي الفاني الضعيف .

والقمر القطبي يصبح رمزاً لنفيه وزهده :

ان أصابع القمر المنطرحة على العالم المتجمد
قد أوقعت قلبي المستوحش في فخ
وبوقوعه وانسحاقه لم تعدْ هناك سيطرة
في هذه المنطقة القطبية المتجلدة التي لا حياة فيها

★ ★ ★

ان اصابع الليل الرقيقة الحاذقة
تفتش عن الظلال القمرية التي هي نحن
ناخلة في الصدوع ذلك الغبار الأبيض
المتساقط من الكون المتداعي :

★ ★ ★

ان ريح الموت في زوايا البيت
تتلصص ماكرة خلف الأوراق الجرداء ،
مع اننا ، لسنا إلا ظلالاً تتحرك في الكهوف
علّنا نتخفّى من الموت المقترب :

والصقر المتجمد ينتصب ساكناً يتوثب للطيران ،
وكذلك اشجار الدردار المنسقة والضوء المؤقت
ولكن هذه الحال من الحزن ليست هي النفس السائد في الاشعار المبكرة :

كم هو عادي عالم الربيع :
ها هي الوديان تغمر عرض السهل ،
وطيور الموسم ترفرف عالياً
وتنثر الندى كحبات القمح

★★★

وفي المروج والحقول
تعبق رائحة النرجس ،
وكل سنة تمر لا تخلق تغيراً
على التلال الموسمية

★★★

ومع ذلك فأحياناً ما أفكر انني سوف ألقى
نمراً ، كهرماني اللون في المطر .
وحين أنعطف في الشارع الضيق ،
أتخيّل الروح القدس في « ماغ بي لين » .

أما عندما يكتب روز عن الاشخاص فان بغضه للبشر يشتعل :

أنا اكره الطبيعة ، وأفضّل ما هو غير طبيعي
ان يكون قاعدة للحياة ، على أن افقد ،ولو لساعة
شعوري بالانفصال عن العالم العادي
او أن أقر بودّ ما أردته ابداً

تجاه كل ما هو بشري مماثل ودنيء . .
فالحيوان أفضل من التافه .

ان اللغز الرئيسي لدى الشاعر يتضح . فحين واجهه « قطيع الناس العاديين» أبدى اشمئزازه ، فالحياة العادية تولد دافعاً قوياً الى الزهد فيهـــا . ولكن الزهد بدوره غير كاف. فحين يكون الشاعر وحيداً يجد من السهل جداً عليه ان يفكر في قصر عمر الانسان . والزهد في الحقيقة ليس رد فعل كاف للأشمئزاز . ففي القصيدة الثانية من قصيدتين له عن الزواج نجده يقول :

دعني أخاطب اولئك الذين لا اطفال لهم: انا
الذي لا يعرف كيف يعيش ولا كيف يموت .

ان صدق روز في إحساسه لهو شامل كصدق ييتس . وفي قصائده المعارضة للزواج نلمح طابع سويفت :

وهذه فكرة الزواج .. انها كافية لجعل الرجال مجانين:
فالتفكير في النهاية بأن رجلاً قد امتلك ،
بات عنقه في الانشوطة ، وقدمه في الفخ ،
انكسر جناحه ووقع ، اصطيد وأحرز اخيراً
فنصبته قوى الطبيعة ، الخبيثة ، الماكرة ،
لم يعد له ارادة مستقلة
بل أضحى مجرد قشة ، قناة تتدفق فيها
سطوة الحاجة الى التناسل ،
هذا التقليد الساخر المقصود ، أليس هو تسل
رجال اكثر لكي يصير الكون كما كان من قبل . . .

لكن هنالك اوقاتاً يتبدى فيها الشعور بالانفصال عند روز شبيهاً بالنغمة المألوفة لدى قراء ت. ي. لورنس :

في تلك الساعة من الليل ،

حيث تقترب العربات ذات الجوادين ،
سوداء فوق انفجار البحر الرقيق ،
ويتكوّم في داخلها العشاق الشهوانيون ،
أو هنا حيث شعاع ضوء كنيسة القديس انطوان
يلقي أثراً مظلماً عبر فرضة الميناء
إلى بنديتيس وإليّ أنا الغيور ،
انا أحسد تجرّدهم من هذا العالم
وانشغالهم ببعضهم البعض ،
واكتفاءهم الذاتي .
وأمقُت هذا التزاوج البدائي مثل تسافد الكلب أو القرد
فكلاهما ينتج اتحاداً مثمراً .

ان هذه النغمة معروفة عن روز في اواخر الثلاثينات — وكانت تلك فترة مرارة وخيبة — لكنه يمكن العثور على قليل منها في دواوين الشاعر التي عقبت تلك الفترة . ففي هذه الفترة — نهاية الثلاثينات — عانى روز أقسى أخطر انهيار في صحته . وحين عوفي، جلب له الشفاء حساً بتأكيـــد وجوده وذاته ، كما يظهر في « أصيص الورود » ١٩٤١ :

لم أعرف البتة قبل الآن
مثل هذا الشعور بالفرح ،
ولا مثل هذا السرور الآني ،
فالأيام التي تنقضي ليست خاملة،
بل مفعمة بالنشاط الهادف . .
ان الرضى السعيد كنحلة دائبة ،
ترتاد ، الأزهار السكرى الناعسة
في حديقة الصيف

تنتقل بين الواحدة والاخرى طوال النهار
في الشمس الحامية .
الأزهار المدنّسة . .
ترتعش من ثقل الفراشات
بعد ان اغتصبها النحل ، فهي تتمايل الآن
الى هذا الجانب أو ذاك
من تأثير اندفاعه ،
انها ترفع رأسها من النشوة
عند العناق ، ثم تنتهي اللحظة ،
فتستعيد طهارتها السابقة .

ولا شك ان الصورة الجنسية التي يعرضهاروزهنا تحمل هذا الامتنان الجديد لبقائه حياً ، ثم يعود يلفته الشعور بجمال الطبيعة من جديد . إسمعه يقول:

الشوفان الممتزج بالشعير في الحقل
والحشائش الزغبية عند قدمي
والحركة المتنوعة للريح في السنابل
وريح الليل النافخة في الاشجار
ورماد الحزن الذي يتحدث عن المطر
وساعة كنيسة طفولتي
تدق ثانية على جانب الهضبة
وتقرع قلبي الذي لا يندم . . .

ونحن نجد القصيدة تلو القصيدة تتضمن هـــذا الاحساس بالفرح في الطبيعـة :

يا لها ساعة الشفق ، بعد ان انتهى عمل النهار :
ها انا اقف عند المنحدر في الطريق ، وخفاش يرفرف فوق رأسي

ومسخ ضفدعة تنط بسرعة على قدمي
وفي أذني صراخ الليل الناعس من النوارس
وصوت البحر القريب وهو ينتشر على الشاطىء
وهناك لحشيش البرسيم المحصود حديثاً رائحة الطباق المهروس
الآن أنا أدخل منطقة المصيّص
ورائحة الغابة ، والقمح ، والأشياء النامية .

والواقع أن هذا الديوان مليء بمشاعر قبول الحياة ، وبالبطولة ، والخطر المتصل بالحرب – بحيث يستغرب المرء ان يبلغ صفحاته الاخيرة فيجد فيهـــا قصيدة يرجع تاريخها الى فترة المرض ، عنوانها : « الفزع » ، تسرد الاشياء التي يشعر روز بالاشمئزاز منها ويكرهها : امرأة تدفع عربة أطفال ، مقدمـــة بذلك « طعاماً لمدافع المستقبل » ، والبنات « اللواتي يعرضن اجسادهن الوضيعة على الرصيف » :

لقد تعبتُ من حملي كجثة هنا وهناك في الريف ،
ومن حمل نفسي ، كامرأة حبلى بالألم
وعلتي وعقلي
ومن كتابة اشعار في كتاب لا يفهمه احد

***

ليت لي ذراعي
المهندس الفولاذيتين القويتين ،
وحرارة بدن وقّاد الفرن
في وهج منجم الفحم الداخلي ،
ووحدة الطيّار ،
وبراعة السائق وهو يلفّ منحنى صعباً

وحسّ الخطر وحضوره ،
الغريب عن نفسي..

والنغمة الأكثر ايجابية تأتي هنا كمنقذ . فبمعنى ما ، يمكن القول ان النغمة السلبية متطفل غريب في اشعار روز ، لأن جماليته الاساسية موجبة . وهو يتحدث عن ذلك حين يكتب عن جويس في « رجل من كورنوول في اكسفورد » ، وعن النقاش حول الجماليات في « صورة الفنان » حيث يستنتج ستيفن ديدالوس « ان فهم العالم والمماثاة كجمال هو الخلاص الوحيد ، والقيمة الثابتة الوحيدة التي تنفذ عبر الوقت والبيئة والظرف » . وليس هذا عند كثير من الكتاب اكثر من دندنة خالية من المعنى ، لكنه لب روز وصميمه كشاعر بل حتى مبرّر وجوده كانسان.

وقد يكون روز متشائماً في جوانب كثيرة ، اما في هذه القضية فهـــو متفائل تماماً . ان احساسه بالجمال عنيف ، طاغ ، بل هو العاطفة المسيطرة في حياته . وليس هناك رجل مسلمٌ يمكن ان يكون اشد حماساً وعصبية لنبيه من روز هذا في معتقده في الجمال . ويكاد يحسّ المرء انه لو وُضع تشاؤم روز ومتاعبه الشخصية في كفة ميزان فيما وضع حسّه بالجمال في الأخرى فإن الثانية ستكون هي الكفة الراجحة . ومن ثم فان روز الذي يتبدى لنا من خـــلال قصائده رجلاً موزّع النفس،يتحد في هذا المعنى الأساسي ، بـــل حتى يستطيع ان يهب وحدته هذه الى عمله .

ويعلق روز في سيرة انه ما كان في مقدوره ان يكون روائياً ، لأنـــه ينقصه الاهتمام الضروري في اعمال الناس العادية – إلا بعد ان يكونوا قـــد شعوا موتاً . وهذه عبارة مضللة . فأولاً لقد كتب روز عـــدداً من القصص القصيرة الجيدة . بل اهم من ذلك ، ان شعره نفسه مليء بنغمات روائية . ذلك ان افضل قصائد روز واشدها دلالة عليه ليست هي القصائد الغنائية القصيرة ، وانما تلك الطويلة من مثل « المقبرة العتيقة في سانت اوستيل » ، و « دعوة الى

بيت في كورنوول » : صيف ١٩٤١ (وكلا القصيدتين في ديوان : قصائد أكثرها من كورنوول) و « الطريق الى الصخرة » . في هذه القصائد يظهر روز كنوع من بروست انكليزي ، يكتب عن بلاده وماضيه . وفي قصيدة « المقبرة العتيقة » نقاط شبه أكيدة برثاة الشاعر جراي : « مرثاة في ساحة كنيسة » . وهذه نقطة هامة ، إذ ان نفس مرثاة جراي – نفس الحزن والانفصال – هو نفس كثير من اشعار روز . كذلك هو نفس « طريق سوان » . إلا اننا في « المقبرة العتيقة » نجد المؤرخ يمتدح الشاعر ، فتأتي النتيجة نسيجاً اكثر خشونة من نسيج بروست :

هناك في البعيد تقع غابات بتريس المظلمة
غامضة – متحاشة ، جنائزية كئيبة ؛
وثاوياً في اعماقها يقع بيت الادميرال المرحوم
السير شارلز : التي أثرت عائلته
أيام الكومنولث ، وأبدت حساً ذكياً
بالوقت ، فاستثمرت أموالها بحذق
مضيفة هكتاراً الى هكتار ، وحقلاً الى حقل .
ان سقسقة عصافير الدوري طوال أجيال
قد أعلنت اقتراب الحمى
ومع ذلك فإن تلك العصافير تدفع ضريبة الفناء ،
بعد ان انقطعت علاقتها بوارث شاب قتل
في ١٩١٤ في الحرب الأخيرة بين الامم .

***

لم تظل البوابة البيضاء على طريق ترينارن
مفتوحة عبثاً ، وبلا جدوى يسير المنعطف الطويل

عبر حديقة الغزلان والارض المحروثة
في نور القمر المتموج ، ثم يفضي إلى الشرفة الواسعة
التي تنتظر ذلك العائد ، وإلى صور افراد العائلة في الصالة :
فقد اصبح هو الآخر منظراً على الحائط .

وهنا يتحدث روز عن حبه الموسيقى ، وهو حب يبلغ من الشدة – كما يذكر في موضع اخر – أنه كثيراً ما خشي ان يستحوذ عليه .

ان هيكل المرتلين الصغار في الكنيسة
مليء بذكرياتهم . فهنا وأنا صبي
اعتدت ان اجلس في عتمة المساء
مستقراً في حجيرة في الكنيسة ، مصغياً
الى موسيقى الارغن ، منتشياً بفرح بالغ ،
وعقلي المسحور يتحرك في حلم ،
قد امتزجت فيه الألحان بجرار الرماد
هنا امرأة تنوح على تابوت ،
شارات نبلاء ملونة ، ووهج اللون القرمزي واللون الذهبي ،
ثم المرمر الابيض الذي يقمته أشعة الشمس الغاربة الاخيرة ...

ومثل هذا المقطع يجعل القارىء يحس قرابة أخرى – بين روز وبين كاتب أقل جدة من بروست ، هو والتر باتر . والجو هنا يذكر المرء بقصة « ماريوس الابيقوري » وقصة « غاستون دي لاتور » التي لم تكتمل . كما يتذكر المرء تعليقات ييتس على باتر : « قبل ثلاث أو أربع سنوات أعدت قراءة قصة ماريوس الأبيقوري وانا اتوقع ألا أجد شيئاً لا زال يهمني ، ولكنها بدت لي ، كما أعتقد انها بدت لنا جميعاً ، العمل النثري العظيم والوحيد في الأدب الانكليزي الحديث . ومع ذلك بدأت أتعجب ما اذا كانت هي ، أو العقل التي هي أنبل ثمر عنه ، لم تسبب الكارثة لاصدقائي » – أي الكارثة « للجيل المأساوي .

إننا بالكاد لا نصيب إذا ما اطلقنا على روز اسم «رجل «الجبال الأخيرة» ، ان موقفه من الحياة لا منتم كموقف Dehisle Adam's Axle ، وهو يتقبل الموت كالنهاية المحتومة للجبال :

وسط هذا القدر من تغير البشر
تكون هذه الحديقة المبهجة مكاناً للراحة والسلام :
فيها يفقد الموت جانبه المفزع، ويبدو على انه
نهاية طبيعية لقلق الحياة :
هنا يخمد الصراع ، وتنتهي الخصومات
وليس هنا عدو أو صديق .

ان ادراكنا هذا يوقفنا على ان اختيار روز للحياة الاكاديمية ربما كان غريزة عميقة لديه لحفظ الذات: فهو لم ينبع من مجرد عدم ضمان النجاح في الحياة الادبية ، وانما من ميله الخاص لرفض العالم . ونحن نعلم ان مذهب الجمال وعدم دوام الحياة قضى على ليونيل جونسون وارنست دوسن كما حطم وايلد . وإذا كان باتر وهوسمان وديليوس قد بقوا احياء فذلك لأنهم استطاعوا التأمل فيه من مركز ذي أمان نسبي . وقد قدمت زمالة روز في الكلية ذلك الضمان ، كما ان انشغاله بحقائق التاريخ قدم نظيراً معادلاً لاعتداله الشديد التأثر بالخطر. ان حس التاريخ هو الذي قدّم له العامود الفقري لـ «نداء لبيت في كورنوول» بما في القصيدة من تشطير جميل :

والآن في هذي الليلة، حين يتشرب الشعير المنحني
نور القمر ، والقمح بضربه ذهب الليل ،
والسنابل المنحنية تتمايل ، وتصلي الى فينوس
والى المشتري ان يجنّبها ضربات المريخ
وينجي قسيلاتها من دمار الحروب :
كذلك ، ايضاً ، ادعو انا ، إن يحفظ هذا البيت

علمّني اجمع ثمار سنوات طويلة من الحلم ،
بعد تنقيبات في عين الذاكرة الشديدة الملاحظة ،
ثم أنجز عملاً مهماً قبل ان يسقط الظلام
على هذه الجدران العزيزة والنوافذ المغلقة ، وعلى البحر
والبر البعيد، وعلى القمح الناضج وعلي.

والقارىء الذي سار مع روز طوال الدواوين الثلاثة الأولى من شعره يجد نفسه الآن يتساءل: كيف استطاع روز ان يتطوّر؟ ولو أعطي طبعه وجسده المعتل، ونظرته ، الى الغير .. هل سيكون ممكناً ان يتطور على الاطلاق ؟ ويظهر الجواب على ذلك في ديوان «أشعار بعضها اميريكي» سنة ١٩٥٩ . وبوسع المرء ان يتنبأ ان السفر في اميريكا سوف يحطم الشاعرية عند روز اكثر من ان يغذيها. لكن هذا التقدير يتم دون اعتبار صاحبه لطبيعة عين المؤرخ الفضولية، ولا عاطفة رجل من كورنوول يزور بلاداً أصبحت وطناً لكثير جداً من عمال المناجم في تلك المقاطعة . وهناك ومضات ارتداد :

اقرأوا جريدتكم اليومية «ايليني» ! فقد توفرت لكم
«ايليناكم» ، تابعوا أنباء بلدكم كورنوول .

لكن امريكا تبدو وكأنها توقظ في نفسه حماسة شعرية جديدة :
النوارس ، ناطحات السحاب ، مداخن السفن ، الصواري ،
والريح تجلد حبلاً في الشمس
أو تخطرُ في الحجاب الاسود لراهبة ،
يطلع الفجر على نيويورك . ووسط
الصخور والأخاديد لوسط المدينة ..
وهنا يبرز حس روز بالمكان قوياً جداً :
الأوراق تسقط في كولومبوس ، نبراسكا ،
فيمشطها الرجال ذوو الوجوه التعبة

وجوه الأساتذة الملأى بالآمال الخائبة :
والتي لم تعد متحمسة كالرياح القاسية
التي تهب عبر فراغ الشتاء البربري ...

أو :

ان التلال المقدسة كالسروج ومليونيرات اصحاب القطعان
من « أوماها » ، هي الآن بعيدة كليلة شتاء شباط :
وأنا استيقظ لأجد الريف ابيض بالجليد ،
وأسيجة الثلج قد ارتفعت على طول الطريق .

ومن الواضح ان روز يشعر بغبطة عظيمة في تغير المناظر وتعاقب الفصول. ويبدو غريباً ان الأميريكيين القاطنين في أوروبا مثل هنري جيمس و ت. س. اليوت وهنري ميلر يجدون اميريكا منفرة، بينما نجد شخصاً جاليامثل روز يشعر فيها بكل ارتياح و كأنه في بيته :

ان الرياح الجنوبية الغربية تهب باعتدال على المرج
موقظة محيطات من الذكريات في الأشجار ،
وتخفق الريح في سراويل الشباب الفضفاضة
بقمصانهم الكرزية اللون والبرتقالية والحمراء والخضراء .
وتتحرك الاشخاص ، ثم تنحل ، وتختلط ،
والاشجار تحتفظ بتيجانها المنتشرة
تحت السماء الرقيقة السمحة
في هذا السكون الخريفي قبل ان يحل الشتاء .

ومن الممكن ان تكون هذه الطراوة المتزايدة في شعره من أثر السن . فالمرء يقع عليها في القصائد الإنكليزية في هـــذا الديوان . ففي قصيدة « بلاكبول تخرج من الفصل » ، وقصيدة « شباط في حديقة بلينهايم » ، وقصيدة «يكنفهام شاير » ، وفي المقطوعة الرقيقة المهداة إلى كير كجارد والتي كتبهـــا روز في

كوبنهاغن ـ يجد المرء ذلك الحس العميق بالمكان . وتتحدث القصيدة الافتتاحية من الديوان وهي بعنوان « الاختيار » عن الصراع القديم : المنظر المواجـــه لنافذتين في غرفته في كلية جميع الأرواح ، أحدهما للاشجار في موسم التفتح في الربيع ، والثـــاني لـ « عالم الحجر عند الرومان » ، « هـــذا الحبس والجدران التي تحبسني في داخلها . » غير ان هـــذه النغمة الكئيبة من التحسر مفقودة تمامـــاً من بقية الديوان . وفي قصيدتي « الى كير كجارد » و « ت. ي. لورنس » ، يلحـــظ المرء شعور روز بالقرابة مع هذه الشخصيات الأجنبية ، ويبدو ان هذا يرمز الى نظرة جديدة له عن نفسه ، تقابـــل انتقال ييتس من « الرومانـــي الأخير » الى « عقل الرجل العجوز » النسري » . أما الطبيعـــة الشعرية عند روز هنا فتبدو و كأنها فقدت طلاقة معينة واكتسبت تحديـــداً جديداً للموضوع الذي تعرضه . ويمكن رؤية ذلك اذا قارن المرء القصائـــد الاميريكية – التي كتبهـــا روز في اواسط الخمسينات – بقصيدة أبكر هي « الاقتراب من كورنوول : عيد الفصح سنة ١٩٣٨ » :

يا بلاد إذلالي
التي ما تزال تبسم لي في البرك التي تمر
وفي تقاطعات سكة الحديد المرصّعة بنبات زهرة الربيع ،
وفي وديان فيها تركت الجسور المندثرة
عظامها من حجارة يكسوها اللبلاب
فياخلقت قفراً في الظل المتعمق ،
الذي تضيئه استار نوافذ القطار المسدلة
وهو يقترب من كورنوول وقت الغروب .
إنه مشهد أحسّ به كغمامة
تهبط على العقل الذي كان ما زال خالياً
قبل لحظة ، وهو الآن مشغول ،

لاضطرابه الى درجة القلق مع كل حركة
نحو الغرب الشرير ، المتبلد الذهن .
هذا وقت الفصح . وأهل كورنوول
في الحجرات يثرثرون ،
كعادتهم دائماً ، بتفاهتهم الفارغة .
ها هو القطار يتحرك فوق الخليج المسحور
« وتريماتون » ينعكس في مياه الغسق ،
وجبل « إدج كوم » غارق في غابات البحر
ونجوده التي تضيئها الشمس يطويها الظل ..
انها تلال الوطن حيث يبدأ عنفوان عاطفتي .

ويغدو الانفصال الجديد عند روز واضحاً يسهل الوقوع عليه في اشعار الخمسينات والستينات . فحتى حين يكتب الشاعر عن الزواج – في قصيدة « الزوجين » – او عن الجنس في قصيدة « النوع » – تكون ملاحظته ساخرة منفصلة ، تفتقد قسارته القديمة :

الغريزة الطبيعية عند الذكر للأنثى
شيء شامل ، يكاد لا يفهم
هذا سائق التاكسي اليهودي السمين على طريق أيدلوايد
يلحظ الممرضة غير الموصوفة عند زاوية البناية .
« هل تحبينهم سمراً » ؟
نعم ، أنا افضلهم سمراً – اكثر عدوانية ،
وتتباطأ السيارة . « أتريدين تاكسي يا آنسة ؟ » ،
ويتم تبادل ابتسامة . وفي المطار
هناك رجل طويل من نيو إنجلند في حلة البحرية الزرقاء ،
وذو مظهر بيوريتاني صارم ، وبصورة آلية

يمتدح الفتاة العادية السحنة المارة في الطريق .
ولقد عرفت في غرفة عادية عتيقة
فحلاً شاباً يشخر عند سماع أصوات النساء في الصالة .
ما الذي يمكن حجبه عن رواية الحياة هذه ؟
هكذا يقول المرء مع هنري جيمس . ففي هذا الحوض المائي من البشر :
كل السمك يدور ويجول ، أحناك حزينة تشتغل ،
وعيون جاحظة نظراتها جائعة على الدوام
ومغروزة في جوهرها ذاته ، طبقة فوق طبقة ، جاهلة تماماً
ان انثى النوع مهلكة اكثر من الذكر .

وهذه في الواقع ملاحظة اجتماعية ، قريبة من Spoon River Anthology لـ « ادغار لي ماستر » اكثر من قربها من أي شاعر انكليزي . وهذا الانفصال الجديد ، صفة الملاحظة ، يتجسم في « الطريق الى الصخرة » . وهي قصيدة اخرى تصف كورنوول التي عرفها روز في طفولته ، تتميز بجهامة وموضوعية تجعلانها من خيرة قصائد روز الدائمة الصيت :

هنا موطني المقهور الذي ولدت فيه .
في زاوية رطبة بين عقدة السمدان وحظيرة الخنازير
عاش السكير ديك سبارغو : كيف كان يكسب قوته
كثيراً ما تساءلت – ربما من تعاطي بيع وشراء الماشية ،
ولعله من املاك زوجته القليلة ، كما يبدو .
وفي ايام الجمعة كان يعود متدحرجاً من السوق ،
سراويله مشدودة على حقويه ، ومعه جميع اصناف
العصي المجترة القصبات والسياط، كي يلمعها،
فيما شارباه الطويلان يقطران جمة من أطرافها

وهذه القصيدة اطول مما يجوز ان نقتبسه هنا . وهي تترك تأثيرها

في القاري، بوصف الذكريات والشخصيات والأمكنة فيها :

على أرض جزيرة منعزلة ، متجهمة وعابسة
كصفيحة من الفولاذ ، موطن جريمة مزدوجة
أنا اعرف القاتل : انه غريب عن القرية ،
وهو فردٌ في الجوقة ورجل اسعاف في مستشفى سانت جون
له انف محدد ، مراوغ ، شهواني ، وكئيب

ثم تأتي كنيسة « بيتيسدا » :

. . هناك حيث غنى مامي وفرانك
على طريقتهما ، يحب كل منهما للآخر
ثم ارتقما في درجة « قضيتهما » في مرج ، « لوك أوت » ،
بين الزعرور البري المزهر ونبات الجولق الشائك
حيث تحبل جميع الفتيات في فصل الربيع.

ومرة أخرى يشهد المرء تطوراً في روز يوازي ذلك التطور الذي تم مع بيتس : انقشاع الشاعرية الحالمة ليعقبها صلابة وحيوية جديدة.

ومع هذا فان روز ليس ذلك الصنف من الشعراء الذي تحدث له تحولات كبرى. فالشعر تعبير عن الشخصية وعن النظرة التي اختارها صاحبنا وتقبلها . وهذا واضح في قصيدته « أحد الآلام في كنيسة شارلستون » حيث يتحدث عن أمه وابيه فيقول :

الشجاعة الساذجة ، والثقة في الحياة
لم يجدهما ابنهما أبدا ، ومع ذلك نشأ في هذا المكان .
والآن ها هو يعود ، رجلا مشهورا
ندّبته الجراح وغمرته التجارب الحزينة
دون توهم ولا أي أمل
بل مكرّساً للقنوط واليأس . .

ان علينا ان ننظر الى روز ثم نحكم عليه ، أو له ، كما نحكم على هوسمان وهاردي ، كشاعر لمزاج معين ونظرة ثابتة لا تتغير :

أنا لا أريد أن اموت –
فهناك جمال محتمل في الحياة :
نافذة مفتوحة في صبيحات الصيف
ونظرة الى الحدائق والخضرة النامية ،
وكؤوس الأزهار الطبقية المتفتحة لنفسها –
صوَر الزمان والابدية – السكون في الحديقة
الذي يشعر به المرء حتى على الجدران .
وفجأة تتلىء الحجرة بنور الشمس
مثل قربان مقدس لا يستطيع المرء
والباب مفتوح . .
وتعبر العين من شباك مفتوح الى آخر
ومن عين الى عين ،
ثم تطالعها رقعة السماء الشافية . . .

هذا هو جوهر روز ؛ قدرته على نسيان اليأس والقلب المقرح في انشغال فجائي كلي في الجمال .

وهذا الشعر انكليزي بقدر موسيقى ديليوس وإلغار ، ويتصف بميزاتهما من حيث الجمال والحنين والحزن . وقد ظل غير واسع الانتشار لنفس السبب الذي منع شيوع موسيقى ديليوس وإلغار في فترة سيطرة موسيقى والتون وسترافنسكي : وهو بساطته ، ونقص الاهتمام بالتقنية فيه ، بحيث يكاد ينتسب الى عصر أبكر . نعم ربما كانت الوانه اكثر قتامة ، وتعجز عن الحصول على نوع الشهرة التي لقيها شعر « بيتمان » بعد نشر مجموعة اشعاره ، ولكنه يجب ان يعرفه جميع الذين يهتمون بالشعر الانكليزي على الاقل .

والتفسير الوحيد الذي يقدمه روز لنقص اهتمام الناس بشعره هو ان الناس لا يتوقعون من مؤرخ ان يكون شاعرا جيدا . فهو بعد كل شيء المؤرخ الانكليزي الوحيد ، باستثناء ماكولي ، الذي كان شاعراً ايضاً . ولا شك انه مصيب في تفسيره فأنا اشعر بأنه شاعر صدف ، عن طريق الحظ الغريب ، ان يكون مؤرخاً جيدا .

٤

نيكوس كزانتزاكيس Nikos Kazantzakis

على الرغم من ان كزانتزاكيس معروف جيداً لدى الغرب كروائي ، إلا أنه ظل يعتبر نفسه شاعراً في الدرجة الأولى ، وبهذه الصفة نظر اليه معظم مواطنيه .

وفي سنة ١٩٦٠ ، كتبت مقالاً مطولاً عنه ، نشر كملحق في كتابي « قوة الحلم » . وفي ذلك الوقت كان لا يزال هناك العديد من أهم مؤلفات كزانتزاكيس لم تتم ترجمتها بعد مثل : تقرير الى الاغريق ، القديس فرنسيس ، حديقة الصخر ، تودارابا و « قاتل أخيه » . وقد بات من الممكن الآن الاطلاع على نتاج كزانتزاكيس ككل ، وادراك شيء من المعنى الحقيقي لرائعته « الأوديسة ، تتمة حديثة » . وقد حاولت أن أوضح في سياق هذا الكتاب أن الشاعر ، سواء علم ذلك أم لا ، هو النقيض لصاحب المنطق الايجابي ، او للباحث العلمي المختص ، إذ أن الشاعر بطبيعته هو مقولة شخصانية هدفها أن تتحول الى تعميم حول الوجود الانساني . ففي التجربة الشعرية يتلاشى المظهر اليومي الكاذب ، إذ أن الاحساس بعالم يعرفه الشاعر جيداً يفسح المجال أمام احساس ذي دلالات أوسع . كثيراً ما نكون قساة جداً ومنشغلين

بأنفسنا فلا نعيها . وسواء ودّ الشاعر هذا ام لا ، فليس بمقدوره ان يصطنع نظرة الى الطبيعة كنظرة رجل « اختصاصي » ، ينتقي موضوعاً وحيداً من أجل دراسته .

يمكن للشاعر « بالطبع » ان يقرر الالتصاق بالذات ، كما فعل روز . فلقد كان العالم ، بالنسبة اليه ، مجموعة من الدلالات التي تتمثل بالتاريخ . بل حتى هذا كان يراه روز من ناحية شخصية . ومثل هذا الشاعر يقف على الطرف المقابل من الميزان لِ كزانتزاكيس ، لأن هذا الأخير ، ودّ ذلك ام لا ، ظل يحس مضايقة موصولة كلما واجهه « السؤال الذي لا جواب له » لِ شارلز ايفز وهو : لماذا أعيش » ؟ . فكان يوجه فضوله الثائر الى العالم الذي من حوله مثلما وجهه روز للتاريخ . وليس هذا محاولة للتأليف الفلسفي ، بل انه بمعيار الرؤيا الشخصية . أما كون كزانتزاكس في السنوات الأخيرة من عمره قد قام بهذه المحاولة بصورة رئيسية عن طريق كتابة الرواية فلن يغير شيئاً في القرينة الحالية . ذلك أن هاجس وحدة الهدف الكامن خلف أعماله كلها يجعل هذه المحاولة خارجة عن الموضوع .

يمكن وصف كزنتزاكيس بالرومانطيقي المتطور . فهو ينتمي الى جيل غوته ، نيتشه ، برغسون ، ديستويفسكي وبرنارد شو . وقد يكون لدى هؤلاء الكتاب القليل من التشابه في الظاهر ، أما في أساسهم فيمكن افتراض تشابههم كما يلي :

أولاً ، هناك إحساس لديهم جميعاً في أن الانسان قد بلغ مرحلة جديدة في نموه ، هي المرحلة التي اقترب بها من أن يصبح شيئاً آخر . أما ارضية هذا الادراك المبدئي فهو الشعور بأن الانسان يمتلك قوة داخلية أكثر بكثير مما يظن . إنه يعتقد نفسه مخلوقاً عادياً جداً ، أنعم عليه بالقدرة على استخدام عقله – « ملكة الفكر – عند باسكال » . ولكن الانسان على ضلال في اعتقاده هذا ، فهو في حقيقته شاهد من نوع خاص ، لديه قوى تفوق كثيراً مجرد التحليل

والتحليل . وبمعنى غامض ، رغم انه حقيقي تماماً ، فان الانسان يمتلك الكثير من القوى التي اعتاد أن يضفيها على الآلهة القدماء – قوى زيوس القادر على قذف الصواعق أو تحويل نفسه الى ثور أو اوزة .

وهذا الاكتشاف شيء جديد نسبياً بالنسبة الى الجنس البشري ، فهو بالكاد يرتقي الى مائتي سنة . ففي البدء كانت هناك عصور مديدة من سيطرة الدين ، رأى فيها الانسان نفسه مخلوقاً بسيطاً من مخلوقات الله الذي كان يتم تمثيله بالرهبان والكهنة – أكانوا كفرة أم مسيحيين . ثم ، ومع تقدم العلم ، عقبتها عصور الفلسفة الانسانية العظيمة . فتخلى المثقفون عن الإيمان بأن الكنيسة والتوراة تضمان جميع أسرار الكون . ورفضوا نظرية الظواهر فوق – الطبيعية . وقد لخص بيت الشاعر « بوب » موقفهم هذا حين قال: « ان الدراسة الصحيحة للجنس البشري هي الانسان » .

وبعد أن قامت الثورة الفرنسية أطل ذلك العصر الغريب الذي نسميه « قرن الرومانسية » . وكان هذا أهم تغيير على الإطلاق . إذ ان الرومانسية قد توصلت الى الاكتشاف المهم القائل بأن الانسان ليس مخلوق عالم الطبيعة وحدها ، بل العقل أيضاً . وكما قال هـ . ج . ويلز ذات مرة: الطير مخلوق الهواء ، والسمكة مخلوق الماء ، والانسان مخلوق العقل . وهو يصرف معظم حياته وانتباهه مشدوداً بالتوافه من حياته اليومية ، فتظل « حياته الداخلية » في حالة نسبية من الوهن ، مثل شمعة في ضوء الشمس . ولكن هناك لحظات خاصة يمتلك فيها هذا « العالم الداخلي » قوة غريبة ذاتية . فتصبح الشمعة اكثر واكثر نوراً ، حتى تغدو باهرة للنظر ومزاحمة لنور الشمس . وعندما يحدث هذا ، يشعر « الانسان الرومانطيقي » بسخافة « نظرية هيوم » في ان حياة الانسان العقلية ليست أكثر من نسخة كربونية لذكرياته الحسية ومقدرته على الملاحظة . كلا ، ان حياة الانسان العقلية ليست كذلك ، انها مستقلة بطريقة غريبة ما ، وهي تقف وحيدة . انها تلك القدرة لأن ترفع الانسان الى حالة يمكن وصفها فقط بأنها

حالة «شبه إله». لماذا يتأثر الانسان أيما تأثر عندما ينظر الى جبل له منظر طبيعي خلاب؟ أليس لأن هذا يذكره بمنظر جبله الداخلي، الخاص؟

ولكن اليك أهم نقطة على الاطلاق، بل اليك مفتاح المشكلة برمتها. تشترك جميع الحيوانات في خاصية واحدة: عدم وجود التحدي، مما يجعلها تغدو «أليفة»، كسالى، ذلولاً. فالتحدي وحده هو الذي يظهر أفضل ما فيها. ومع ذلك فمعظم الحيوانات لا يهمها ان أصبحت أليفة. انها راضية تماماً بأن تعيش حياة آمنة ومستريحة.

هناك نوع واحد، لا اكثر، من الحيوان يشمئز من فكرة ان يصبح أليفاً. وقد سميت ذلك الحيوان «اللامنتمي» او «الغريب». وهو ينظر حوله الى مجتمع كسول، وسعيد كثيراً او قليلاً، فيثور شيء ما في داخله. لماذا؟ لأنه يرى بصورة جلية ان هذا النوع من القناعة هو نقيض لارادة الله. إنها قناعة تدمر الارادة. فيتشبث بتلك الذكرى الهامة التي اختزنها من لحظات ما اخذت الشمعة تشع مثل الشمس. انه يعلم ان هناك قوى داخلية هائلة في ذاته، وهي مستعدة للرد على التحدي. ولهذا فقد خلق الانسان الموسيقى، وابدع الأشعار العظيمة، والفنون العظيمة: لتذكره ان القناعة مجرد شيء ممل، وان الانسان يكون ذاته اكثر عندما يرد شيء ما في داخله على التحديات العظيمة، فتبتهج روحه في داخله امام العاصفة، لأنه اصبح لديها قوة توازي بها قوتها.

والواقع ان هناك تناقضاً غريباً وسخيفاً في الطبيعة البشرية، عبرت عنه كلمة فختة حين قال: «أما ان تكون حراً فهو لا شيء، وأما ان تصبح حراً فهي الجنة بعينها». ففي اللحظة التي يمارس فيها الانسان عتقه، تتفتح الأبواب الداخلية في نفسه، فيرى سهولاً لا نهاية لها، فتمتد حريته حوله مثل فسحة واسعة امام كاتدرائية. ولكنه خلال ايام او ساعات يصبح معتاداً على الحرية، فينغلق الفكر، يتثاءب اولاً ثم يستغرق في النوم. وهذا النوم هو اعظم عدو للانسانية. ففيه تتحول الكاتدرائية الى حجرة ضيقة، جميع

نوافذها مغلقة. «وتتوقف الحرية عن ان تكون حرية» او لكن الحرية في الواقع لا زالت هناك، مثلما تبقى نافذة هذه الغرفة، حتى بعد ان تكون قد اسدلت عليها الستائر...

ان هذا يعبر في كلمات معدودات عن المشكلة الرومانسية. ولا زالت هي المشكلة الرئيسية التي يواجهها الانسان الحديث، والمشكلة التي تعيق ارتقاءه وتطوره.

قليل من الناس هم الذين يعون هذه المشكلة بوضوح، ومن ثم يناضلون في سبيل حلها. وفي قرننا هذا، كان عدد مثل هؤلاء الرجال ضئيلاً بشكل يبعث على التأثر. فقد تبين نفر من الكتاب الكبار هذه المشكلة، في الحقيقة: — سارتر، كامو، توماس مان — ولكنهم قرروا ان لا حل لها. «فلا معنى لأن نعيش ولا معنى لأن نموت»، وقد قال سارتر، «الانسان نزوة لا جدوى فيها».

ان كزانتزاكيس هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي رأى المشكلة، فتصدى لها، وقضى حياته يناضل لحلها مثل شيطان عنيد. وتكمن عظمة عمله هذا في هذه الصفة الشيطانية. فهي أيضاً بطولية. وكزانتزاكيس هو الكاتب المعاصر الوحيد الذي يمكن ان نطلق عليه كلمة «مبدع».

كان كزانتزاكيس فناناً عظيماً، قبل أي شيء آخر، وقد بدا ذلك واضحاً تماماً، حتى في اعماله الفاشلة نسبياً مثل: تودارابا وحديقة الصخر. ولا اذكر اي كاتب آخر فيما عدا تولستوي يعطي شعوراً كهذا للوجود الجسماني، لكثافة المظهر، ورائحة نسيج الجوهر، الفضاء والنور.

ففي وسط كل اعماله يكمن إلهام من العسير جداً على المرء ان يدركه ويستوعبه. ومع هذا، ومهما يكن الأمر، فسأحاول ايضاحه بكل ما استطعت.

يظهر هذا الالهام، مثلاً، في الكتاب العشرين من الملحمة، في المشهد الذي

يتناول فيه يولسيس طعامه مع «الخصي» «الضفدعة المتنفخة» ، الأبيقوري الذي يؤمن ان على الانسان ان يكون ساخراً ومتحفظاً ، يرشف من جميع الملذات مثل النحلة مع العسل . فالخصي مخدوع بحقيقة ان يوليسيس قد أحرز انفصالاً ، شبه إلهي ، جعله يؤمن ان وجهات نظرهما تجاه الحياة متشابهة . ومن المستحيل على يولسيس ان يوضح له عدم صحة ذلك ، إذ ليس لديهما لغة مشتركة يتفاهمان بها . لذا فلم يكن بوسعه غير ان يحاول توضيح ثورته بالرموز :

التقيت ذات يوم نمراً مخططاً ضخماً في واد صغير منعزل
فقفز قلبي من السرور ، حتى انني صرخت « يا أخي » !

هذا هو التعبير عن تلك القوة الداخلية العميقة التي تثب الى الخارج استجابة منها للزوبعة والعاصفة . وهذا بالتدقيق ما يفتقده الأبيقوري . ولكن لا يكفي القول ان يولسيس يشعر بـ « حب الحياة » شعوراً أعمق من صاحبه . انه اكثر من ذلك ، اكثر بكثير . فيولسيس يعي هذا التناقض للطبيعة البشرية بشكل غريزي : وهو انه عندما يسترخي الانسان ويغدو راضياً ، فان كاتدرائيته من الحرية تتقلص الى غرفة صغيرة عليهـا غبَرة . ويصف يولسيس النزول الى جزيرة توجد فيها طاحونة هوائية قديمة متداعية ، ينقصها الريح لكي يـدفع قلوعها فتدور :

كنت مختنقاً من الحنق ، فصرخت الى قطيع ذئابي
قدماً يا فتيان ، إدفعوا القلوع ، « إمنحوا الحياة دفعة »

لقد أفردت هـذا المقطع الأخير لأنـه صلب المشكلة . فجميع صنوف الحيوان مثل السفن الشراعية ، تظل في حاجة الى حافز خارجي لكي يحركها . فوضعها في مكان لا يوجد فيه مثل هذا الحافز ، يجعلها تقع في حالة من الكآبة ، مثل طاحونة الهواء المعطلة . ومعظم الناس من هذا الصنف ، حيوانات ، أمـا كلهم ، بما في ذلك العظماء منهم ، فهم ٩٥ بالمئـة حيوان ، وخمسة بالمئة فقط ذوو إمكانية انسانية حقيقية . إذ ان ما يميز الانسان الحقيقي هو : انه ليس

سفينة شراعية ، بل سفينة ذات محرك صغير ، قادر على قيادتها عندمـا تعز الريح .

« امنحوا الحياة دفعة » . والانسان يمتلك هذه الحرية للعقل — للتخيل — كما يتحدث كزانتزاكيس بوضوح تام في كتابه السابع عشر العظيم عن « الملحمة » التي سأتحدث عنها فيما بعد . ويفهم يولسيس العالم على أنه عالم اكبر من ذلك العالم الذي رآه الملك الخصي . ذلك ان عيني رجل سكير قد أجهد نفسه من التفيؤ لا تريان نفس العالم الذي تريانه عينا عاشق يمتلك عشيقته للمرة الأولى . ومع ذلك فان هذا الفارق يجب ان يظل دائماً غير قابل للتعبير عنه في اللغة ، لأنها تظهر العـالم برموز مموجة . هذه لعمري هي المشكلة الرئيسية في عمـل كزانتزاكيس ، والتي تفسر لنا سبب موافقته مع نيتشه في أن صفحة بيضاء من الورق لهي أفضل من صفحة اصبحت « مشوهة » بالكتابة .

وقبل ان أواصل هذا البحث ، دعوني أعترف ان مزاجي الخاص بعيـد الشبه الى حد بعيد جداً عن مزاج كزانتزاكيس ، حتى انني ، قـد لا أكون كفوءاً لأن أكتب عنه . فمن حيث المزاج ، أراني أجد نفسي اقرب الى برنارد شو — الذي اتهمه الانكليز دائماً بأنه « قاس » لا قلب له . وان عاطفـة كالتي املكها هي فكرية أكثر منها عاطفية . انني انظر الى حياة وعمل كزانتزاكيس بدهشة ممزوجة بالارتياح ، وبشعور « ان اكونه لا أن اكونني أنا » .

بمقدوري ان أوضح مثل هذا الموقف بالإشارة الى واحـد من كتب قراءاتي المفضلة وهو « التحقيق Quest » الذي يروي قصة حياة ليوبولد إنفلد . كان انفلد هذا يهودياً بولونيـاً أمضى ايام طفولته في حي اليهود في كراكاو . كانت عائلته متدينة جـداً حسب الطريقة اليهودية وملتزمة بذلك بشكل لا يمكن تصوره ، اماهو فقدفكان يشعر أنه محاط بالبغض والاحتقار لكل ما هو يهودي . وذات يوم ، رأى في متجر لبيع الكتب المستعملة ، ثلاثة مجلدات تتضمن بحثاً علمياً عظيماً في الفيزياء ، فقام بشرائها . ومنذ ذلك الوقت اغرق نفسه في عالم

العلوم السحرية ، ولم يعد يمير اهتمامه لكونه يهودياً يعيش في حي لليهود . لقد بات عالماً ، ومواطناً في عالم الفكر . ليس هناك مـا هو ابهج من قراءة سيرة رجال توصلوا الى هذا الاكتشاف ، وهو ان حياة الانسان الخاصة ليست ذات أهمية كبيرة حقيقية في الواقع ، إذ ان قـدر الانسان الحقيقي هو في ان يعيش حياة لا شخصية .

عندما قرأت الفصـــل المبكر من «تقرير الى الاغريق» شعرت مرة اخرى بنفس ما شعرت به عندما قرأت قصة « التحقيق » . لقد تحدث كزانتزاكيس عن ايام طفولته في Megalo Castro في اليونان ، وعن والده الذي كان أجداده « قراصنة متعطشين للدمـــاء في البحر ، ورؤساء عصابات مسلحة في البر » ، والذين أخذ عنهم أشرس خصائصهم . ولما قرأت قصة طفولة – ذلـك الغلام الشجاع ، البالغ الحساسية ، الذي يحيط به قرويون يتعاطفون معـه ولكنهم دنيويون في أساسهم – عانيت هنا مرة أخرى من ذلك الشعور من الكبت والاختنـــاق ، الذي عانيته عنـد قراءة « التحقيق » . أنا أتشوق للصبي كزانتزاكيس ان يكتشف ثلاثة مجلدات في الفيزياء في واجهة احدى المكتبات ويحلق عالياً بعيداً عن بيته مثل عصفور خرج من قفصه . وفي الحقيقة ، لقد كان العلم هو الذي جلب له راحته الفكرية . لقـد اخبره استاذ الفيزياء أن الأرض ليست هي محور الكون ، وان الانسان ليس مخلوق الله الوحيد ، بـــل انها تطور دارويني . كانت الصدمة شديدة عليه في البدء ، ولكنه سرعان ما تعافى منها واعتنق الديانة الجديدة بحماس ، حتى انه شكل « مجتمعاً ودياً » من بعض أصدقائه التلاميذ ، كان الهدف منـــه هو التبشير بالرسالة الجديدة لحركة التنوير العلمي لدى الناس . وفي تلك المرحلة – مرحلة بواكـــير سن المراهقة – اكتشف كزانتزاكيس بوضوح أنه يصعب عليه تصديق ان الأفكار العظيمة ليست هي النار التي تذيب جميع شرور العالم وحماقاته .

وفي مـا بعد ، وفي أكثر الفصول إثارة في الكتاب ، يصف كزانتزاكيس

كيف انه قام في أواخر ايام دراسته بجولة في اليونان ، ثم عبر ايطاليا ، حيث بهره ما رآه من الثراء الثقافي الذي كان يحيط به . فبالنسبة للغالبية العظمى من الرجال ، كان الممكن ان يعتبر ذلك ذروة تجارب الحياة ، ونهاية الصراع والشك . واما بالنسبة الى كزانتزاكيس فقـــد كانت بداية جديدة ، فأكب على البحث بجد . ولم تكفه العلوم ، فتحول الى التاريخ ، والى الفن . وحتى هذه . . تركتـه متعطشاً للمزيـــد من المعرفة ، فتحول الى الشعر ، والى الدين ، ثم إلى التنسك والجهد الروحي . وقد استتبع ذلك طور أصبح فيه وقـــد استحوذ نيتشه ودانونزو ، وفكرة الحرية الأدبية الجامحة ، عليه . ثم عقبت فترة اصبح فيهـــا المسيح رمزه المثالي ، وتلاه فيما بعد بوذا ، ثم اكمل الشوط بلينين . وتستمد الاوديسة بعض حيويتها المروعة من هذا الخليط من الافكار المتقلبـة . ولا يسع المرء الا أن يشعر بالانذهال من قدرة مبدعها على احتمال هذا المزيج ، مثلمـــا يندهل من رجل سكير يخلط النبيذ والجن والويسكي . وهنا مرة أخرى ، أجد نفسي أغمغم قائلاً « انه هو في الواقع لا انا » .

لقد آمن كزانتزاكيس ان مشكلته الأساسية كانت قوة الغرائز الهائلة التي استمدها من أجداده . وقد يكون الرجل على حق في ذلك . ففي مقطـــع نموذجي له نجده يقول :

بين فينة واخرى ، يرن صوت حلو
في شغاف قلبي ، قائلاً « لا تخش ولا تخف ،
فسأضع القوانين ، وأرسي النظام . أنا الله .
فكن مؤمناً » . لكنه على التو ينبع عواء
من صلبي ، فينقطع الصوت الحلو عن الرنين :
« كف عن تبجحك ، فسأفسد قوانينك

« وأدمر نظامك وأزيلك من الوجود . أنا الفوضى »

هنا يبدو واضحاً انه رجل منقسم في ذاته . انه يصف كيف وجد نفسه واقفاً على ممر جبلي ، يعلو قرية صغيرة ، وفجأة أحس نفسه مكرهاً على ان يصرخ : « سأذبحكم انتم جميعاً ! » هذا مع ان جميع مؤلفاته طافحة بالشفقة والرثاء لآلام الانسان . وفي الكتاب السادس من الملحمة ، الذي وصف فيه نشاطاً جنسياً ، نجد أيضاً وصفاً مؤثراً عن وفاة طفل لامرأة جارية . ان الصراع الشيطاني والملائكي يظهر في كل صفحة من صفحات كتاب كزانتزاكيس .

والواقع ان هذا العنصر من العنف الشيطاني لم يترك كزانتزاكيس أبداً ، ويخبرنا بريفيلاكيس انه في أواخر ايام كزانتزاكيس وانبثقت منه رائحة قدسية ، ومع هذا ، وفي ذلك الوقت ، كان كزانتزاكيس يكتب روايته الاخيرة « تقرير الى الاغريق » ، وفيها وصف عن اجداده القراصنة يقول فيه :

« قذف القراصنة مراسيهم وتسلقوا السفينة ، وسواطيرهم بأيديهم ، وهم يهتفون . لم يظهروا عطفاً ، لا من اجل الله ولا من اجل محمد ، فذبحوا الشيوخ ، واستاقوا الشباب عبيداً أرقاء ، ونقلوا النساء الى سفينتهم ، ثم عادوا ليلجأوا إلى «غرابوازا» مرة أخرى ، وكانت شواربهم مغطاة بالدم وزفير النساء » .

ويبدو من الواضح هنا ، ان كزانتزاكيس لا زال بعيداً جداً عن كونه قديساً ، وانه ما زال قادراً على أن يتطابق مع الحرية الى أبعد حد . والمقطع الاخير عن «زفير النساء» مقطع أنموذجي أيضاً . فلقد بدا الرجل مأخوذاً بروائح الجسد الانساني ، بالآباط والخواصر ، كما هو مأخوذ بالدم وفكرة الموت العنيف ، ومع ذلك فان هذا الرجل بمقدوره ان يؤلف روايات رائعة وعميقة عن القديس فرانسيس الاسيزي ويسوع المسيح ، بالاضافة الى صورة متوليانس ، الولد الراعي

الذي يشبه المسيح في قصة « إعادة صلب المسيح » ، التي تذكرنا بقصة الأمير ميشكين في ديستويفسكي . ولا أظنه مدهشاً ان يولد عمله ، منذ البدء حتى النهاية ، انطباعاً للصراع الذي لا يحله غير الموت .

وعلى الرغم من ذلك ، فان من الخطأ المبالغة في توكيد الصراع . فالذي جعل كزانتزاكيس كاتباً عظيماً هو الجهد الروحي الذي أصبح مراقباً لقواه المتاضلة . انه ليس ذلك الصراع ابداً . وليس من المدهش انه قيّم ملحمته على انها « عمله العظيم » ، واعتبر جميع اعماله الأخرى مجرد اعمال ثانوية . ان مؤلفاته نفسها تشكل نوعاً من « الملحمة » بالمستطاع قراءتها وكأنها رواية واحدة عظيمة ، ترسم رحلة العمر الروحية والفكرية .

دعونا نبحث هذه « الاعمال الأقل » باختصار قبل ان نواصل تفحّص الملحمة ذاتها . من الممكن ان تكون هذه الاعمال قد بدت اعمالاً ثانوية في نظر كزانتزاكيس ، ولكنها تشكل مجموعة من الاعمال تصغر أمامها اعمال أي من الروائيين المعاصرين ، بل تتطلب مقارنة مع ذري ديستويفسكي وتولستوي .

هناك ، في مقدمة كتاب رحلاته عن الصين واليابان ، مقال ذهب بعيداً في ايضاح ما جعل كزانتزاكيس روائياً ناجحاً ، حتى عندما لم يكن يكتب بأفضل ما عنده :

لست أقتات بذكريات مجردة ، لا طبيعة لها ...

عندما أغمض عيني كي أستعيد متعتي ببلد ما مرة أخرى ، فان حواسي الخمس ، الجسّات الخمس المثلثات الفم لجسمي ، تنقضّ فوقه وتحضره لي . الوان ، فواكه ، نساء . رائحة اشجار البساتين ، الأزقة القذرة الضيقة ، الآباط .

الانعكاسات المتألقة للثلوج موشحة بالزرقة لا نهاية لها ، صحاري من

الرمال المتحركة ترمض تحت اشعة الشمس ، الحارقة . دموع ،صرخات اغان ، صوت بعيد لرنين اجراس البغال ، الجمال او الترويكا. ان رائحة بعض المدن المنغولية اللاذعة المغثية لم تترك خياشيمي ابداً . وسأمسك دائماً في يدي — الى الأبد ، اي ، الى ان تبلى يداي — بطيخ بخارى الأصفر ، وبطيخ الفولغا الأحمر ، ويد الفتاة اليابانية ، الباردة ، اللذيذة . . .

ثم يواصل حديثه عن شبابه ، و « ناضلت من اجل تغذية روحي الجائعة بتلقيمها افكاراً مجردة ، » ، وكيف اصبح بوذا إلهه . « تبرأ من حواسك الخمس ، أفرغ أحشاءك ، لا تحب شيئاً ، لا تكره شيئاً ، ولا تتشوّق الى شيء . » وذات يوم ، رأى في الحلم ، شفق امرأة لا وجه لها ، وقد سألته « من هو إلهك ؟ » ولما اجابها « بوذا » قالت : « ليس ابيافوس » — إله الحواس واللمس .

كتب قصته الأولى ' To da Raba (سنة ١٩٢٩) كنتيجة مباشرة للصدام في روسيا ، وكان في السادسة والاربعين من عمره . ويعتبر ذلك بداية متأخرة نسبياً للروائي ، مع انه لا يمكن الانكار بأنه كان قد ألف رواية شعرية عن المسيح في سنة ١٩٢١ ، وعقيدة روحية تسمى « مخلصي الرب » وهو (لقب نيتشي مثالي) في سنة ١٩٢٣ ، وقصة عن بوذا والاناشيد المبكرة للملحمة ، بالاضافة الى كتابي الرحلات .

(وتذكر هيلين كزانتزاكيس أنه كان معروفاً جيداً ككاتب متجول في تلك السنوات المبكرة ، ويمكن ان يوضح هذا سبب بقاء عظمته الخلاقة مجهولة لوقت طويل .

وعند الحكم على مستوى قصصه الاخيرة ، فان كتاب مسرحية To da Raba ليس كتاباً ناجحاً . انه يجمع بين سبع شخصيات مختلفة ، تتألف من مدرس صيني مسلول ، فتاة بولونية — يهودية ، راهب هندي ، زنجي افريقي ، وكاتب ياباني ، ويقذف بهم معاً في روسيا في فترة ما بعد الثورة . ويصعب معرفة المدى الذي بلغه كزانتزاكيس حقيقة في تبنيه للمبادىء الشيوعية ، وقد ذكر « سيمون فراير » (في مقدمته لقصة : مخلّصي الرب) ان كزانتزاكيس قد رفض مادية ماركس اصلاً ، وان أقل معرفة بعمل كزانتزاكيس تجعل المرء ميالاً الى الموافقة على ذلك . والذي يبدو اكيداً هو ان « الشاعر » في كزانتزاكيس قد استجاب الى الحيوية الفطرية لروسيا الجديدة . هذا هو الانطباع الذي ولده هذا الكتاب ، والذي يبدو في معظمه كمهرجان ديونيسيوسي للفوضى ، بل مثل شاعر يصرخ مغتبطاً فيما هو ينظر الى بحر مائج . والكتاب جوهري لفهم كزانتزاكيس ، إذ أنه فوضوي الصبغة الى حد كبير ، ولذا فانه يكشف عن القوى التي سيتعلم مؤلفه تدريجياً ان يسيطر عليها في قصصه اللاحقة .

وفي التحليل الاخير ، أراني أميل الى القول : من الصعب ان لا نحس عدم الرضى العميق عن رواية تودارابا . فالقصة ذات حيوية مذهلة ، ولكن ميلها يندفع باتجاه واحد . وهو يحمل معه جميع قواها الهائلة نحو ذات الهدف . فمثلاً ، انه لمن العسير ان نشعر بعطف عميق تجاه راحيل اليهودية ، التي كانت تبدو دائماً في حالة من الهياج العصبي الاقرب الى الجنون ، والتي انتحرت فيما بعد بقذف نفسها تحت أحد القطارات بعد ان رفضها رجل كانت تهواه . من الواضح ان كازانتزاكيس كان متأثراً بها — أو بالأحرى — بالفتاة التي اخذت راحيل دورها (وهي شاعرة يهودية كان قد قابلها في برلين كما يظهر) . ولكنه على الصورة التي رسمها لها يخلق شعورا ربما لم يهدف اليه . ذلك ان الشك يزداد لدى المرء في ان كل هذا الاقتناع والحيوية في شخصيتها ، ليسا الا نوبة غير منضبطة ، « الصوت والغضب » لا ترمز الى شيء . ان موتها لم يكن مأساوياً ، ولا حتى مثيراً للاهتمام . انها هستيرية مجنونة .

ومن شخص راحيل هذه ينطلق لدي عدم الرضى الذي اشعر به نحو الكتاب ، والى حد ما ، نحو كزانتزاكيس نفسه . فلقد بدا لي ان الرجل كثيراً ما توصل جنون الديونيسية لذاته ، مثل رقصة توداراليا المجنونة امام ضريح لبيني في نهاية الرواية ، عندما أخذ الشاعر أميتنا يفكر : « كم هي الحياة مرعبة ، بالطريقة التي تدور بها وهي تختطف أوراق الجنس البشري الصفراء ، والبيضاء وتبعثرها . . ؟» هذا ، وتذكرني هذه القصة بقصة أخرى ألفها كاتب لا يرتفع الى نصف عظمة كزانتزاكيس هي : « انتقال مابهاتان » لـ « جون دوس باسوس » ، التي لها نفس هزيم الرعد المرعب للحياة ، ونفس اضطراب الحيوية ، الموجود في توداراليا . ليس هذا فقط . بل ان « تكنيكية الفلم » وهي المرور بسرعة من مشهد الى آخر ، متماثلة في كليهما . والفارق اننا في قصة دوس باسوس (مثلما في قصة تلميذه هوبرت سلبي ، الابن ، مؤلف « المخرج الاخير الى بروكلين ») لا نجد هناك هدفاً ، ولا اتجاهاً ، انما هذه الحيوية الصاخبة فقط . اما كزانتزاكيس فهو رجل أعمق من دوس باسوس ؛ والافكار بالنسبة اليه تعني الكثير ؛ ومع ذلك ، فان « توداراليا » عمل فوضوي مثلها مثل انتقال « مابهاتان » ، آخر الأمر .

بيد ان كونها كذلك لا يجيز لنا ألا ننصف كزانتزاكيس . فعلينا ان نفعل .

كانت قصة «توداراليا » محاولة لتجسيد الأفكار الاساسية لرواية « مخلّصي الرب » بشكل روائي . وقد نظر إلى « مخلّصي الرب » كعقيدة ما بعد الماركسية لدى الناس . ومثل سارتر ، فأن كزانتزاكيس قد تقبل الماركسية على أنها الفلسفة الاكثر نموذجية وأساسية للقرن العشرين . وبينما حاول سارتر في كتابه « نقد العقل الديالكتيكي » ان يوسع ويعمق الماركسية ، حاول كزانتزاكيس ان يخلق ديانة ترتكز على الافكار المعادية للمسيحية عند نيتشه وماركس . فهو يعلن ، في الواقع ، ان على الانسان ان يتوقف عن اعتبار نفسه

مخلوقاً عبداً لله ، ويتبين أنه مخلوق مساو له . بل أكثر من ذلك ، في الحقيقة ؛ فهو يضيف أنه دون جهد الانسان فإن الله سيموت ؛ ومن ثم فان الانسان من خلال مساواته لله في عملية الخلق ، يغدو هو الذي « يخلّص الرب » . والفكرة هنا مؤثرة — وبالطبع — تتعارض تماماً مع التشاؤم الذاتي المثير للشفقة الذي ساد في القرن العشرين الى حد بعيد ، منذ اندرييف الى بيكيت . ولكنه في هذه المرحلة ، يدخل كزانتزاكيس ، الرجل الواقعي ، ويسأل : ولكن كيف بالناس الذين يقع عليهم هذا العبء ؟ ألديهم القوة الكافية يا ترى ؟ وتوداراليا هي امتحانه الصريح لهذا السؤال . فالشيء الوحيد الذي يشترك فيه الأبطال الثمانية) وأنا أضيف هنا « الرجل ذو الفك الكبير » الذي أوصل راحيل الى الانتحار) هو القدرة على الخلق ، الابداع ؛ فهم لا ينتمون الى ضعفاء هذا العالم . فاذا نظر اليها المرء على أساس هذا الضوء ، فان « توداراليا » تظهر كمثل عن اخلاص مؤلفها النموذجي . فلقد كتب الرجل السيناريو ؛ وهو يسأل الآن كيف تنطبق الرواية على الحياة الحقيقية . لكن لما كانت الحياة تختلف عن عالم الأفكار ، وتحوي خيبة الأمل والهوان ، فلن يدهشنا اذا لم تكن الرواية مرضية في النهاية أنها بلغت غايتها ، برغم ذلك .

قد تكون الفورة الخلاّقة في « توداراليا » وبداية « الملحمة » انما كانت نتيجة لظرف مهم في حياة مؤلفها : طلاقه من زوجته الأولى ، والتفاؤه بهيلين ، التي غدت زوجته الثانية . والواقع أن زواجه الأول الذي دام خمس عشرة سنة ، لم يكن زواجاً سعيداً ؛ والسبب واضح من الصورة الذاتية « تقرير الى الاغريق » . فمنذ سن العشرين ، ظل كزانتزاكيس ، رجلاً معذباً ومنقسماً في ذاته ، بدأ محباً للجمال على منهاج دانونزيو ، ثم اكتشف نيتشه ، وألّف دراما على طريقة « إبسن » مع رسالة نيتشية عن القوة حول قدر المرء (المعلم الناسوتي ، ١٩٠٨) . ولقد أمضى عشر سنوات من الخمس عشرة سنة من زواجه يجوب العالم ، فليس من المستغرب أن يصبح تصرف زوجته تجاهه تهكمياً

وساخراً – كما عبرت عنه روايتها « الرجال والسوبرمان » .

ليس هناك شيء البتة أكثر تدميراً لعبقري خلاق من أن يكون متزوجاً من امرأة تنظر اليه بعين ناقدة هازئة .

وقد تم طلاقه في سنة ١٩٢٦ . وفي سنة ١٩٢٨ ، رافقته هيلين ، في رحلته الثانية الى روسيا مع الشاعر اليوناني Panait Israti . وفي سن الخامسة والأربعين المتأخرة نسبياً اكتشف في نفسه نضجاً فنياً وعلاقة دائمة مع امرأة . وأصبحت الطريق ممهدة للابداع .

والشيء المدهش ، حينئذ ، أنه مضت خمس سنوات أخرى قبل أن ينتج روايته الثانية ، « حديقة الصخر » (١٩٣٦) . ولم يمض صاحبنا السنين متلهياً؛ بل كتب أيضاً مسرحيتين تمثيليتين : (ليديوليديا و « عودة عطيل » وهي مسرحية على طريقة براندللي ») ، وأربعة سيناريوات وعدداً كبيراً من الأبحاث الانسيكلوبيديا اليونانية ؛ كما ترجم أيضاً « الكوميديا الالهية » و « فاوست » ، بالاضافة الى مواصلته لعمله في « الملحمة » .

وتعتبر « حديقة الصخر » واحدة من أهم رواياته ؛ ومع أنها لم تكن عملاً ناجحاً ، إلا أن قيمتها كانت أعظم من أكثر قصصه « الناجحة » . ويعود السبب الرئيسي في عدم نجاحها الى كونها ، مثل قصة توداربا ، مشوشة بشكل غريب . فهي تتضمن مقاطع من « مخلصي الرب » ومن كتاب رحلات « اليابان – الصين » بالاضافة الى حكاية غرام . وقد سلق الناقدون الكتاب منذ ظهوره أخيراً (بعد أكثر من عشرين سنة من تأليفه) وليس هذا عدلاً ؛ فالرواية لم تكن عملاً ثانوياً أبداً . نعم لقد تضمنت مقاطع منقولة عن كتابين سابقين ، إلا أن هذا لم يكن لكسل في كزانتزاكيس ، بل لمحاولة إيجاد الشكل الصحيح الذي يستطيع التعبير بواسطته عن عميق أفكاره . وفي ظل تلك الظروف ، كان من المحتم عليه ، الى حد ما ، أن يستخدم مقاطع من كتابي

رحلاته . أما بصدد استخدامه مقاطع من « مخلصي الرب » فذلك لأنه كان قد صمم على أن تأتي قصته معبرة عن فلسفته كلها . ولقد توصل الى ذلك في « الملحمة » ؛ ولكن هذه الملحمة جاءت طويلة جداً ، ومعرضة لأن ترفض أو يساء فهمها بسهولة . (وقد تأكد هذا الواقع أخيراً عندما ظهرت سنة ١٩٣٨) . هذا وقد تضمنت « حديقة الصخر » روح كزانتزاكيس بشكل مقلق . ولم تكن عملاً فنياً ناجحاً ، وان كان ينبغي النظر اليها كأحد أهم أعماله ، على كل حال .

والقصة بسيطة . فالبطل في طريقه للاقامة مع صديق له في بكين – وهو صيني سبق وتعرف عليه في اكسفورد . ونحن نراه في الجزء الأول من الكتاب يزور اليابان ، ثم شنغهاي ، ويصف هذه الأماكن بشغف حسدي السمة ، وشديد ، أصبحنا ننتظره من كزانتزاكيس . ثم يذهب بعد ذلك للاقامة مع صديقه ، فيقع في غرام شقيقته ، وهي ابنة موظف كبير . وتبادله الفتاة العاطفة بمثلها ، لكن حبها كان مقدراً له أن لا يكتمل . فالصين واليابان في في حالة حرب ، والصين تمزقها النزاعات الداخلية التي ستكون السبب ذات يوم في قيام ثورة ماوتسي تونغ . هناك قضايا أهم من قضية نوم رجل وامرأة في فراش واحد . وهذه النقطة قد تم توكيدها بشكل حبكة ثانوية . وأما صديق البطل ، الياباني ، فقد كان له مغامرة حب مع فتاة يابانية ، هي جوشيرو ، ولكنه هجرها فيما بعد ، أما هي فقد ظلت على حبها له . ويرافقها البطل في سفرة الى اليابان بل حتى يطلب منها أن تشاركه فراشه . لكنها ترفض ذلك . وفي نهاية الكتاب ، يُحكم على جوشيرو بالموت من قِبَل عشيقها السابق الذي اتهمها باغواء الجنرالات الصينيين ، ويكون على ابنة الموظف الكبير أن تحمل لها مذكرة الحكم باعدامها . والحال ههنا كما كان في « توداربا » ، هو التباين بين شؤون المرء الصغيرة وبين اندفاع التاريخ . ومع ذلك ، بدا أن المؤلف وكأنه يقول : كيف المرء أن يتحول عن ذاتيته كما لو كانت شيئاً مخجلاً ؟ ما هو

الشعر ان لم يكن هذه الغبطة البالغة بالذات ، والتي تقدمها الحواس ؟ ففي مستهل الكتاب ، يبسط المؤلف المعضلة بصورة واضحة تماماً :

« أن تتغازل مع جوشيرو ، أن تضيع جوهر الوقت الثمين في كلمات عقيمة لا فائدة منها – فهذا عيب يا له من عيب ! » ولكنه في لحظة أخرى ، يكتب : « لقد تبعتني جوشيرو – وخرزات العرق كقطر الندى على شفتها العليا ؛ وشعرها المموج مثبّت خلف عنقها الآن . ان الرائحة القوية لجسدها اللدن قد ملأتني بشعور مهين . » (وهذا الهاجس الذي تسلط على كزانتزاكيس فيما يتعلق بالروائح وخفايا الجسد الانساني لا يكاد يفارقه أبداً .)

وهذا يوضح السبب الذي أوجب على كزانتزاكيس أن يضمّن في هذه الرواية بعض مقاطع من « مخلصي الرب » . فالصراع بين ما هو شخصي وما هو تاريخي لا يمكن حله الا على مستوى أعلى ، ومن قبل انسان أصبح على قدر من القوة والأهلية لأن يسمو فوق كليهما . وفي نهاية القصة ، تنبذ الفتاة الرجل الذي أحبها – وأحبته – كما نبذه شقيقها ، صديقه القديم . وقد قال الصديق للبطل ببرود : ولدي نمور أخرى لترويضها ، فصرخ البطل : « وأنا أيضاً لدي نمور أخرى . لستُ بحاجة الى عطفك ، ولست في حاجة الى أحد . لقد صرت حراً . » ثم يضيف : « لقد أحسست بقساوة لا انسانية تجاه نفسي ، وسرور خفي في الألم وفي السيطرة على الألم . » وينتهي الكتاب بالوداع الجاف بين الثلاثة ، وبخطاب شعري قصير يلقيه البطل وهو يتمشى في حديقة الصخر ، رمزاً لهذه الحرية المكتشفة – حديثاً من ربقة العواطف الانسانية .

ليس من الصعب الآن أن يتبين المرء لماذا لم يكن الكتاب ناجحاً . ذلك أن أي امرىء يقرأه يميل الى قراءته وكأنه قصة غرام ، وانطلاقاً من الدافع الذي يجعله يقرأ قصة « جين أير » أو قصة « مدام بوفاري » . فالكتاب ينتهي بهذا الحديث من التحكم بالذات ، الذي ربما يكون قد عبر عن أعمق ما في رسالة

المؤلف ، ولكنه بالكاد أشبع التوقعات التي أثيرت من قبل . وليس هذا لأن الناس يعجزون عن استيعاب معنى رسالة من قبيل هذه الفلسفة الرزينة . كلا ، فليس هناك سبب يحول دون ذلك ، لو قدمت بشكل اكثر توكيداً . فالناس لا يرفضون مشاهدة التراجيديا العظيمة لأنهم لا يستطيعون هضم النهايات المحزنة لها . ولكن التراجيديا يتم إعدادها وتقديمها بطريقة تجعل النظارة يميلون الى قبولها ، والى حملهم بعيداً عن ما هو شخصي – في الواقع ، ويصبحون خجلين من ذلك الشخصي ، وينظرون اليه كشيء تافه . فيما هذه القصة لا تكاد تفارق وهي المؤلف الشخصي ، وما الحرب فيها إلا ضوضاء خلفية معتمة .

وهكذا وفي التحليل الأخير ، تكون « حديقة الصخر » قد فشلت في « السمو » بالقارىء ، والارتقاء به فوق المستوى الذي ترقبه للبطل الذي يقضي ليلته بين ذراعي سيو – لان . ويمكن الاشارة هنا الى انه سيظل امام هذه الحبكة مجال كبير لتطور مأساوي ، لأن والد الفتاة ينظر الى الاوروبيين كرمز للرجل الابيض الذي خرّب الصين ، في حين يحس البطل نفسه بغموض خاص تجاه الشرق ، كما مثلته سيو – لان .

هذا والسؤال الاكثر أهمية من غيره لما يأت بعد . هل كان فشل قصة « حديقة الصخر » بسبب من عدم كفاءة المؤلف في معالجة موضوعه ؟ أو انه كان ، في الحقيقة ، عملاً مقصوداً ؟

من وجهة نظري الخاصة ، ارى انه كان عملاً مقصوداً ، كشف شيئاً مهماً عن كزانتزاكيس كفنان – فيلسوف . وهو لا يصل ابداً الى الهدف النهائي للفنان الفيلسوف – ليرتفع فوق موضوعه تماماً بحيث يحسم جميع التناقضات التي يعرضها ثم يخرج بتأليف منطقي جديد مغاير تماماً . وهذا صحيح حتى بالنسبة « للملحمة » . وهو في ذلك شديد الشبه بزميله د. هـ. لورنس ، الذي يمكن مقارنته به . ففي كل من لورنس و كزنتزاكيس يجد المرء هذا العنصر

القوي من النزاع الذاتي ، الذي يعذّر عليها إيجاد ذلك التأليف ، النظير لسمفونية بتهوفن التاسعة ، أو رباعياته الاخيرة . وفي هذا الخصوص ، فان كزانتزاكيس يذكر المرء بـ سترينديبرج ، الذي كتب عنه بيتس : « لقد شعرت دائماً بالعطف على ذلك المعذب ، الرجل الذي يعذب نفسه بنفسه . والذي وهب نفسه لروحه مثلما قدم بوذا نفسه لنمرجائع . »فما الذي يعنيه بيتس بهذه العبارة؟ انه يعني الرفض القاسي للجسد ومتطلباته . ومن شأن إتيانه على ذكر بوذا ان يجعل المقارنة ملائمة على نحو مضاعف . فعند كزانتزاكيس ، كانت قوة الحواس والشهوات هائلة ، وهكذا كانت قوة الروح ، والرغبة في ان يصبح قديساً « فرنسيس » آخر يحل كل الصراعات عن طريق استغراقه المطلق في الروحانية . (لم يكن كزانتزاكيس يستطيع حتى مجرد التفكير في المسيح دون ان يتساءل فيما إذا كان الرفض الكامل للجسد هو شيء مرغوب فيه تماماً — وهذه هي نقطة أخرى تربطه بـ لورنس) . وهذا هو السبب الذي جعله يقرر ان رمزه المثالي يجب ان يكون يوليسيس ، الرحالة والباحث . فسافر كما تسافر طائرات الجت — مستقياً قوة اندفاعه من انفجارات عدم رضاه الذاتي .

ظهرت الملحمة سنة ١٩٣٨ ، وهي ، في واقع الحال ، عصارة عمله الادبي الطويل العمر . ومع ذلك فقد أتبعها بست قصص أخرى ، كانت ثلاث منها رائعة ، وكانت الثلاث الأخرى على أرقى طراز فني ، كما في قصة « تقرير الى الاغريق » .

تكشف هذه القصص الست عن جميع الجوانب المتضاربة في كزانتزاكيس — التي لم تجد ما يحسم تصارعها بعد . ولكننا الآن ، وعوضاً عن الصراع المثير ، الصاخب الذي رأيناه في « توداراباً » و « حديقة الصخر » — نجد شيئاً بطيئاً ومقصوداً لتغيير موقع ذلك الصراع ، ونلمحه مثل مدقة ناقوس ضخم تتأرجح ببطء من جانب الى آخر . وتمثل قصة « زوربا اليوناني » التي كتبها كزانتزاكيس اثناء الحرب ثم نشرت في سنة ١٩٤٦ ، الطف هذه الكتب واكثرها توفيقاً ،

وهي الى حد ما تمثل كزانتزاكيس الشاب الذي جاب اليونان كتلميذ ، ثم أتبعها بايطاليا ، ليغرق نفسه في التمتع بجمال العالم الطبيعي ، ميالاً الى نبذ عذاباته النفسية التي ولدها ضميره المثقل . لقد كان زوربا رابيلي الصبغة ، خفيف الظل كالنسيم ، ومبهجاً يبعث على السرور والغبطة . ويجب ان نلاحظ هنا ايضاً ، ان المؤلف — البطل لقصة زوربا لا زال متورطاً بمسرحيته الشعرية عن بوذا — أي ، انه لا زال في فترة « ما قبل — روسيا » في مطلع العشرينات . ولا أظنه من المجافاة للواقع ان نطلق على قصة زوربا ، اسم : قصة كزانتزاكيس النيتشية ، اذ ان زوربا يمثل نفس مثال « زارادشترا » عند نيتشه : ضمير نقي ، واستيعاب جيد ، وتثبيت للحياة ، والخلو من « مشاكل الفكر وتعقيداته » . ولو قرأ د . ه . لورنس هذا الكتاب لفهمه على الفور ، وربطه بما تحدث هو عنه من كونه عبداً لـ « طبيعة تفكيرة الحيوة » وحسده لرجل يربت ظهر كلب .

ويلي ذلك قصة رائعة أخرى ، هي « أحد آلام اليونان »[1] (١٩٤٨) ، أولى تلك المجموعة الكبيرة التي لا تصدق من الآثار الادبية التي وضعها كزانتزاكيس في السنوات التسع الأخيرة من حياته . فبعد ان جسد عهده اليوناني — النيتشوي في قصة واحدة ، نراه الآن يواصل عهده المسيحي السمات . وللمرة الأولى ، يستخدم خلفية طفولته لأغراض خلاقة . (والواقع ، ان كريت قد ظهرت في قصة زوربا ، انما من خلال نظرة رجل بالغ .) وهذا بالتأكيد ما جعل « احد آلام اليونان » قطعة فنية رائعة . إذ ان كزانتزاكيس يكشف في هذه القصة عن موهبة ، لم يكن يتوقعها فيه أحد البتة ، وهي موهبة خلق اناس هم حقيقيون الى درجة انهم يبدون وهم يسيرون في الأرض طولاً وعرضاً . والقصة هي

(١) وقد عرفت في انكلترا باسم « المسيح مصلوباً من جديد »

حكاية مانولياس ، الصبي الراعي ، الذي اختير ليؤدي دور المسيح في تمثيلية « أحداً آلام» القرية ، ثم وجد نفسه وقد اصبح تدريجياً اكثر شبهاً للمسيح . لقد أيد يونانيين مطرودين خارج القرية وعمل على مساعدتهم ، ولكنه ، شأن المسيح ، انتهى به الامر الى ان بات مكروهاً ، وأساء الجميع فهمه — وفي النهاية يقتله القرويون ، الذين كانوا قد اطلقوا عليه اسم « البولشفيكي » .

لقد وجد كزانتزاكيس معينه الثر في الإبداع ، كما اكتشف مستقره الذي يركن فيه واليه . إنه بلاده ذاتها . هنا تمتع الرجل بفيض كامل من الإبداع ، فأخذ يتبع القصة بأختها في تلاحق سريع . فصدرت قصة « كابتن ميشيل »[1] سنة ١٩٥٠ . وكان اسمها في الاصل « والدي » ، كما أوضحت الفصول الافتتاحية لـ « تقرير الى الاغريق » ، ان البطل هو والد المؤلف ، وهو رجل عنيف ، مكتئب ، قوي ، يحترمه ويخافه الجميع — وسليل القراصنة والقتلة . أما « ميشيل » موضوع هذا الكتاب فهو الثورة الفاشلة التي قام بها أهل كريت ضد الاتراك سنة ١٨٨٩ ، وهو موضوع مثالي لـ كزانتزاكيس . أليست تحتشد فيه الانفعالات التي كان يسره ان يصوّرها بطولية خارقة لا تتورع عن تدمير ذاتها ! (ها هو احد المقاتلين الشباب يطلق رصاص بندقيته على برميل مفتوح من كحل البارود عندما اقتحم الاتراك ابواب الدير ، ناسفاً بعمله هذا كل من كان هناك — ومن ضمنهم صتمته امرأة وطفل — الى ذرات) . كذلك فان الكابتن ميشيل يصبح متيّماً بالزوجة الجركسية الجميلة لشقيقه في الرضاعة ، نوري بـك التركي ، وهذا ايضاً موقف مثالي لـ كزانتزاكيس ، فبمقدوره استغلال الفرص لتصوير هذا العمق الخاص ، المألوف ، العنف المتفجّر لدى الرغبة الجسدية . وامسما وصف بلدة « legaloeastro » : « الصغيرة » ، فقد كان رائعاً ، يتفجر بالناس الحقيقيين حتى ليكاد المرء يتحسسهم على وشك الخروج من بين سطور الصفحة تقريباً . وبالنسبة الى القراء الانكليز والأميركيين ، تعيد قصة « ميشيل »

(١) وهي معروفة في انكلترا باسم « حرية وموت » .

الى ذاكرتهم فكاهة ومرح ديلان توماس في قصته Under Milk Wood

هناك نقطة مثيرة للاهتمام تتعلق بقصة « كابتين ميشيل » وهي عودة ظهور « دافع — القلم » (أو مؤلف) قصة « زوربا اليوناني » فيها ، ذلك المؤلف المفكر الذي خجل لانه يفتقد القوة والوحدة الداخلية التي كانت لدى والده . وهنا ، يجب ان اعترف ، تقع النقطة التي يصعب جداً فهمها . ففي سنة ١٩٥٠ ، كان كزانتزاكيس قد شارف السابعة والستين من عمره ، واصبح ذلك الرجل الذي تعتبره بلاده كاتباً عظيماً ، والذي يعلم ان حياته قد ذهبت في البطولة الى مستوى ابعد حتى من بطولة المناضلين اليونان من أجل الحرية — لأنها كانت بطولة وحيدة ، فردية ، لم يؤيدها الجمهور . كذلك كان كزانتزاكيس ايضاً رجلاً ذا مشاعر دينية عميقة ، يدرك بعمق معنى كلمات « اخوة الانسان » . ومن هذه الناحية ، فانه يذكرنا بـ تولستوي ، كما يذكرنا بـ كروائي في عظمته . والآن كيف يكون بمقدور هذا الشبيه بـ تلستوي ان يكتب بمثل هذه العاطفة العميقة عن سفك الدماء ؟ كيف يستطيع ، ولو للحظة واحدة ، ان يشك ان طريق الكاتب « ومن يدفع القلم » هي أصلاً اكثر بطولة وارفع قدراً من طريق « الحيوان المفترس » ، طريق الكابتن ميشيل ؟ وبخاصة انه ، في تحليله الاخير ، قد جعل من الكابتن ميشيل رجلاً غبياً ، بطلاً كان ام لا ؟

كل هذا يعني ان كزانتزاكيس قد فشل في الاجابة على السؤال المهم الاكبر اعني سؤالي « الاخير » . ان الانطباع الاخير الذي خلفه الكتاب في نفسي لا يختلف عن ذلك الانطباع الذي تركته قصة همنجواي « لمن تقرع الاجراس » ، ولكن همنجواي لم يكن على مثل عظمة كزانتزاكيس ، ولم يكن يملك القدرة للرؤيا أبعد من العنف وسفك الدماء ، اللذين جعل منهما عبادة له ، في الواقع . كما ان همنجواي لم يكن يملك شيئاً من قوة كزانتزاكيس الروحية الطاغية . ان ما كان ينتظره المرء من قلم كزانتزاكيس هو ان يخطط بعض الآثار الروحية ، مثل تلك القصة « الإخوة كرامازوف » .

ولكنه لم يبلغ ذلك ابداً . لقد ترك النقيضين يتصارعان ، ولم يحسم بينهما ، فهناك من ناحية ، الروح ، وهناك من الناحية الاخرى ، الجسد واضطراب شهواته .

هناك ثلاث قصص أخرى ، كل واحدة منها قوية ومؤثرة — ولكنها ليست غامرة ، مثل : زوربا ، احدآلام اليونان ، وكابتن ميشيل . والسبب في ذلك ظاهر وقريب . وهو ان « التجربة الاخيرة » و « القديس فرانسيس » روايتان « تاريخيتان » تتركان كزانتزاكيس داخل حدود بيته . وفي القصة الاخيرة « قاتل اخيه » بعض عظمة « كابتن ميشيل » ، ولكنه ينقصها ثراء هذه الاخيرة ، إذ انها كتبت سنة ١٩٥٤ ، عندما كان كزانتزاكيس يعاني من مرض اللوكيميا الذي قضى عليه بعد ثلاث سنوات .

وقصة « التجربة الاخيرة » على التأكيد اكثر « كزانتزيكية » من جميع رواياته . فاذا كانت رواية « زوربا اليوناني » هي الاكثر قبولاً من بين روايات كزانتزاكيس لدى القارىء العادي ، فان « التجربة الاخيرة » هي أقلها في ذلك . لقد حول كزانتزاكيس تمثيليته المبكرة عن المسيح الى رواية . ومن الواضح ، ان هذه مغامرة جريئة محفوفة بالاخطار . فالذي يرغب في ان يكون عمل له من هذا القبيل عملا مؤثراً لا بد وان يتطلب في نفسه صفات متعددة . اذ يلزمه أولاً ان يكون مؤرخاً ، كفؤاً لأن يخلق ، وبشكل مقنع ، الحياة اليومية لفلسطين قبل عشرين قرناً ، وان يكون قد عرف المنطقة معرفة وثيقة . وهو مضطر ايضاً الى ان يمتلك تبصراً سيكولوجياً دينياً عميقاً . ولا أظنه بوسع أحد ان ينكر ان كزانتزاكيس يمتلك مواهب غزيرة جدا فيما يتعلق الامر بتلك الصفات الاخيرة . وحين تكون المسألة مسألة (اعادة — خلق) كريت التي يعرفها ويحبها ، فانه قادر تمام القدرة على ان ينفخ الحياة في وقت ومكان محددين . ولكنه في « التجربة الاخيرة » ، يتفادى المشكلة ، ويحاول ان يبقي موضوعه على مستوى الخرافة . فهو يضمنه شيئاً اشبه بالرموز « التوراتية »

مثل اندريف في « يهوذا الاسخريوطي » وغيرها . وحيث أن « التجربة الأخيرة » قصة طويلة جداً — تزيد عن خمسمئة صفحة — فان القارىء سيتعرض لعناء كبير من جراء رمزيتها . اذ يلزمه أن يكون ذا مزاج قريب جداً من كزانتزاكيس كيما يستمتع بالكتاب . وموضوع « التجربة الأخيرة » هو موضوع كزانتزاكيس المفضل : نزاع الروح والجسد . وهذه نبذة تؤكد هذه النقطة . « لقد ناضلت لأصلح ما بين هاتين القوتين الأساسيتين اللتين تقفان على طرفي نقيض مع بعضها الى حد بعيد ، على أجعلهما تتبينان أنهما ليستا عدوين ، انما هما عنصران صديقان ... »

إن أي امرىء يشعر أن كزانتزاكيس يضخم صراع النقيضين ، بل ربما انه يذكي ناره بشكل مقصود ، وبنوع من العبادة المفزعة للعنف — سوف يكره « التجربة الأخيرة » . ففيها يلقى المرء أناساً يبدوا متورطين دوماً بأزمات شخصية ، حتى يكاد يشتبه في أنهم يبحثون قصداً عن الأزمات ، لأنهم يجدون الهدوء مملا . ولذا فان أكثر المعجبين حماسة لـ كزانتزاكيس يتساءلون أحياناً : أليس في الرواية رغبة لاشعورية لاطالة أمد الحرب بين الجسد والروح لأن النزاع يشعر الكاتب بالسرور !!

وهناك اعتراض آخر على « التجربة الأخيرة » : فالكتاب الذين يتمتعون بخيال خصب يميلون إلى الاعجاب بالعظماء الذين يتصورونهم مشابهين لهم ، وينتهون عادة الى مجافاة الموضوعية ، ويحولون البطل فيما يكتبون الى انعكاس لأنفسهم . لقد كتب فرانك هاريس مؤلفات له عن شكسبير وعن المسيح ، وفيها انقلب كل من شكسبير والمسيح الى فرانك هاريس . وهكذا ، فان الشيء الأكيد في « التجربة الأخيرة » هو أن مسيح كزانتزاكيس ليس محاولة لرسم المسيح التاريخي (الذي قد يكون عملا مستحيلا) ، بل تجسيداً لصراعات كزانتزاكيس الخاصة بمعايير المسيح . لذا فان شعور المرء وتقبله للرواية يحدده المستوى الذي اليه يتقبل كزانتزاكيس نفسه . وذلك بخلاف ما يتعلق

بـ « زوربا اليوناني » و « كابتن ميشيل » . فهنـاك نرى المؤلف قادراً على خلق عالم موضوعي يقنع القارىء بواقعيته . وحتى القارىء الذي يميل الى نبذ صراعات كزانتزاكيس الروحية مثل « الصوت والغضب » فانه يجد نفسه مستغرقـاً في قراءة القصتين . وليس هذا ما يجده في حال « التجربة الأخيرة » .

وفي مثل هذه القضية ، من الأفضل للناقد أن يسلم صراحـة بتفضيل ما يستلطفه شخصياً ، بدلاً عن أن يتظاهر بالنزاهة والتجرد . فأنا أسأل نفسي : هل أقنعتني « التجربة الأخيرة » وأشعرتني بالارتواء ، ثم أشركتني في اندفاعها؟ وأراني مضطراً الى الاجابة بالسلب . أنا أدرك أن الكتاب « جولة قوة » وهمية . كما أدرك أيضاً أنه كان من الممكن أن أشعر شعوراً يختلف تماماً عما أفعله الآن ، لو قرأته سنة ١٩٥١ ، يوم كتب ، وعندما كانت نزعاتي الخاصة قد قادتني الى ابداء عطف أكثر عمقاً . ولكني الآن أكبر بثماني عشرة سنـة ، وأرى حلولاً أخرى لمشكلة « الجسد والروح » . ان للعقل أعماقاً غريبة من القوة ، يصعب على الوعي أن يشتبه بهـا . فالصراع الحقيقي في الانسان ليس بين « الجسم والروح » ، ولكنه بين المستويات المختلفة لعقله – والتي جاز لفرويد أن يطلق عليها اسمي : وعي ، ولا وعي . فهو يعرف نفسه كـ « وعي » ؛ ولكن الوعي اليومي مثل قمر الربع الأخير من الشهر ، شبح ليمون ليس إلا . وفي لحظات خاصة من التبصر ، يظهر القمر « البدر » فجأة ويغمر الانسان وعي عجيب ، معرفـة لهويته الحقيقيـة . على هذا الأساس لا يسعني إلا الشعور بأن كزانتزاكيس في توكيده الصراع بين الجسم المتمرد والروح الزاهدة المتنسكة ، كان يوقع نفسه في شرك ذلك « الربع الأخير » من العقل ، جاعلاً نفسه واعياً تماماً لكائن عنيف ومضطرب يسمى « نيكوس كزانتزاكيس » ، والذي لم يكن حقيقة واقعة ، بل مرحلة متوسطة على طريق متجهة الى أعلى .

ويوضح هذا ، كما أعتقد ، سبب بقاء فكرة كزانتزاكيس عن « الروح » سلبية الى هذا الحد ، كما يفسر لماذا يكون الأشخاص الذين يختارون الروح بدلاً

عن الجسد معذبين وغير سعداء على الدوام . ويستخدم كزانتزاكيس كلمات « الروح » و « الجسد » كرمزين يصطدم الواحد منهما مع الآخر . لكن هناك وسيطاً بين الجسد والروح ! إنه العقل . وقد يكون هذا إلهاً أعظم بكثير ممـا يتصور كزانتزاكيس . لماذا أغفله ؟ ان المرء يشعر أن العقل يُترك دائماً خارج رواياته ؛ وبدلاً منه ، تتواجد جميع أشكال الانفعالات العنيفة – جسديـة ، عاطفية ، جنسيـة ، دينية – وحتى شعرية ، فيما يكاد يغيب تماماً مـا سماه برنارد شو « الانفعال العقلي » .

وتبلغ الرواية ذروتها عندمـا يعاني المسيح « تجربته الأخيرة » وهو فوق الصليب : ويُغمى عليه ، فيحلم حلمـاً طويلاً فيه يخلصه ملاكه الحارس من الصليب ، ويؤكد له أن صلبه كان مجرد حلم رآه . فيعشق المسيح مريم المجدلية – التي كانت قد رجمت حتى الموت في مشهد مميز من العنف – ثم يصبح فيما بعد زوجاً لمرتا ومريم ، « واللتين تتنافسان أيهما تنجب أولاداً أكثر . » وأخيـراً ، يترهل جسده بعد أن غدا رجلاً بدينـاً ، ذا لحية بيضاء . ويزوره مريدوه وتلامذته السابقون كجمهور من العجزة الشيوخ ليوبخوه ، على غدره بهم . وعند ذاك يستيقظ ، ليجد أن ذلك لم يكن إلا حلمـاً ، وأنـه في الواقع إنما يموت على الصليب .

دعونا نقر على الفور أن الفكرة قوية ، وأنها « كزانتزاكيسية » أنموذجية . ففي البدء ، يحسب المرء أن كزانتزاكيس قد أطلق العنان لـ « شيطانه الجسدي » عندمـا جعل المسيح يباشر الجنس مع مريم المجدليـة ، ومرتا ومريم ؛ ولكن استيقاظه الأخير وهو على الصليب يمحو ذلك التقدير كله . أليس أنه صرخة رفض للجسد ، وتوكيد للروح ؟ ولو حكمنا على الرواية من خلال صفحاتها الخمس الأخيرة ، لكان علينا أن نعترف بأنها قد ارتقت سلم العظمة . أما ما اذا كان باقي الرواية يثبت هذه العظمـة فهو أمر يجب ان يظل خاضعاً لحكم القارىء

الشخصي. فالناس متفاوتون. ولمعظم القراء ان يحكموا على «التجربة الاخيرة» هل هي أفضل روايات كزانتزاكيس ، أو أسوأها .

اما رواية « القديس فرانسيس » فهي اكثر نجاحاً من سابقتها. وقد يعود ذلك الى ان كزانتزاكيس كان قد عرف ايطاليا وأحبها . كما قد يعود الى ان « القديس » التاريخي أقرب وقتاً . وهي مقنعة اكثر من « التجربة الاخيرة »، علاوة على ان المصادر المتوفرة عن موضوعها غزيرة جداً اذا ما قورنت بالمصادر الموضوعية المتوفرة عن المسيح ، مما لا يدع مجالاً للشك في انه كان اسهل على كزانتزاكيس ان يجعل هذه الفكرة تتخمر في عقله . اما ابتكار وضع الكلمات في فم الأخ المخلص «ليو» فقد جاء ليهب القصة قدرة ضافية على الاقناع . فهي تنقل العمق الطبيعي لفكرة مؤلفها الدينية بصورة أوفى من اي من رواياته الأخرى . وهناك مقاطع بارزة تصل الرواية الى بعض المؤلفات عن الوجودية، منها قصة الأخ ليو عن القديس الذي أخبره انه ليس هناك طريق الى الله :

« ماذا هناك اذن » ؟

« هناك الهاوية ، إقفز ! »

ان للكتاب ميزة حياة القرون الوسطى للقديسين والزهاد . والرواية أقل « كزانتزيكية » من أي من رواياته المهمة الاخرى . ومع ان الاخ ليو قد اعترف في البداية ان القديس فرنسيس قد بدأ يحب كلارا كرنالي قبل ان « وصل الى روحها » ، فليس هناك شيء تقريباً من هذا العنصر الجسدي في الكتاب .

ان إ. الدوس هكسلي مقالة تسمى « فرنسيس وغريغوري » يقابل فيها القديس فرنسيس بشكل غير مرغوب فيه مع غريغوري راسبوتين ، زاعماً ان تقوى القديس فرنسيس كانت شكلا من الانانية المستترة والانحراف ، فيما ان سلوك راسبوتين المنافي نحو شهواته الجنسية هو اقرب تماماً الى القداسة الحقيقية. وقد أتيت على ذكر هذه المقالة ، لا لأني أتفق مع روح مـا تعرضه (فحتى هكسلي قرر ان لا يدخلها في مجموعة مقالاته) ، كلا ، وانما لأن المرء كان ينتظر

من كزانتزاكيس ان يتخذ موقفاً مماثلاً تجاه القديس فرنسيس . وانه لجدير بالاهتمام ان كزانتزاكيس كان يشعر بالانجذاب الى القديس فرنسيس ، الذي بدا في جميع الاحوال مختلفا عن كزانتزاكيس تمام الاختلاف. ويبدو كزانتزاكيس في رواياته اللاحقة ، وكأنه يحاول عامداً ان يبرز مظاهر مختلفة عن نفسه ، في محاولة لخلق عالم يجسد جميع نزاعاته . وعلى اي حال ، فان على المرء ان يقرأ هذه الروايات الست ككل – كما لو كانت مؤلفاً واحداً ، مثل الملحمة . وعندها فقط يمكن رؤية مآثرها بجميع تعقيداتها .

وتعيدنا رواية « قاتل أخيه » (١٩٥٤) ، آخر روايات كزانتزاكيس ، الى كريت – وهذه المرة الى ابيروس. انها أقل «وزناً» من «أحد آلام اليونان» او « الكابتن ميشيل » ولكنها تتضمن نفس الميزة الحقيقية . هل شعر المؤلف بالشكوك في عنف « الكابتن ميشيل » ، وهو يرغب الآن في اتخاذ موقف أقوى ؟! هذا ما يلوح اول الأمر . ولذلك نرى بطل هذه القصة هو راعي القرية ، الأب ياناروس، وهو رجل صالح ، كان همه الاصلاح بين المتقاتلين . والقصة عنيفة ودموية تفوق كل ما كتبه كزانتزاكيس ، تضم مشاهد تقتل فيها النساء ويصلب أحد الحوارنة . واما ابن الأب ياناروس ، الكابتن دراكوس ، فقد انصهر في نفس البوتقة مع كابتن ميشيل ، فهو مقاتل من اجل الحرية والثورة. وتكشف مناجاته لنفسه مرة ، مشكلته الأساسية – ومشكلة من أبدعه :

الحرية ، هم يقولون – باه ! أية حرية ؟ انه هو الحر الوحيد –
الشيطان في داخلنا –

هو الحر ، ليس نحن ! نحن بغاله فقط ، وهو يسرجنا ويذهب ،
ولكن الى اين هو ذاهب ؟

تسابقت حياة دراكوس امام مخيلته . فتذكر شبابه ، لقد شرب الخمر واحتلف ، ولقد سكر ومارس الحب عله يبدل النسيان ، بيد أنه لم تكن هناك راحة . فالشيطان ينتصب في داخله ويصرخ: « عار عليك ، عار عليك ،

حيوان ! » ولكي يهرب من الصدى ، فانه ذهب الى المنفى . . .

لم يكن كابتن دراكوس مستهدفاً كصورة – ذاتية من قبل المؤلف ، إنما بدا وكأنه يوجد شبهاً خاصاً بتلك الصورة .

لقد كتب كزانتزاكيس هذه القصة كما لو انه يود ان يتخلص من القديس فرانسيس وجماله ، فكل شيء هنا عاصف وراعد مرة أخرى ، والناس يعذب الواحد منهم الآخر ، قد جرفهم العنف والشهوة الجنسية . وعندما تذهب امرأة هجرت زوجها للانضمام الى الثوار الشيوعيين ، لمقابلة دراكوس في التلال لتخبره ان قائداً آخر قد عين مكانه ، يكون اول ما يفعله ان يحاول خنقها ، ثم ليغتصبها ، وهو يغمغم « يا حبيبتي ، يا حبيبتي . . . » بينما هي مستسلمة له في نشوة . وفور أن انتهت عملية الحب ، نظر الواحد منهما إلى الآخر بحقد وكراهية . ومن شأن هذا ان يعيد الى ذاكرة المرء ذلك الاضطراب العاطفي الذي تتصف به بعض الروايات الروسية في بواكير القرن العشرين – وبشكل خاص ، روايات ارتسيباشيف . وعند نهاية الرواية ، عندما تطلق النار على الأب ياناروس ، بأمر من ولده هو ، يبدو العنف الذي لا هدف له وقد وصل الى الذروة .

من الواضح ان هدف كزانتزاكيس كان إظهار انتصار القداسة . لكن رد فعل القارىء هو ان يهز رأسه ويتمتم ، مثل « قيصر » في رواية « برنارد شو » : « فاسد ! فاسد ! » . لأن هذه الرواية الاخيرة لـ كزانتزاكيس لم تحل صراع القديس والمحارب ، اكثر مما فعلته « توداراباً » . ويشعر المرء ، من الموقف الذي يخلقه لكل منهما كزانتزاكيس ، أنه لن يمكن الحل ابداً . ويظل عالمه مشتتاً ، ومنقسماً بين الله وبين الشيطان ، الجسد والروح ، مع عدم وجود امكانية للصلح . والآن جاء دور الملحمة أخيراً .

وقبل الانتقال الى الحديث عن « الملحمة » اري انه ينبغي ان اذكر مسرحية رائعة لـ كزانتزاكيس ، كتبت سنة ١٩٤٩ ، هي « كريستوفر كولومبوس » ، وهي دراسة جبارة لـ « رجل القدر » ، الرجل الذي تسيطر عليه شهوة السفر ،

ولا مناص من ان يصبح كولومبوس عند « كزانتزاكيس » ، رجلاً مذنباً كان قد اغتال بحاراً برتغالياً من اجل خريطة لجزر الانتيل ، ولكنه كان يؤمن ان الله قد امره باكتشاف امريكا . ومنذ المشهد الافتتاحي الذي يتم في دير ، يبرز على الفور تمكن كزانتزاكيس من موضوعه ، عندما يكتب عن الدين ، فهو يكتب دائماً بثقة . هناك جدال بين القرصان المسافر ألونزو ، وبين الراهب القديس : ألونزو الذي يريد خارطة للجزر حيث يتوقع ان يعثر على الذهب ، والراهب الذي يؤمن ان الفقر فضل من الله ونعمة . ويصل أحد المسافرين الى الدير – كولومبوس – فيتعرف ألونزو عليه كقاتل ابن عمه . ويسأل ألونزو ، كولومبوس إن كان يخاف ان يرفع وجهه ، فيجيبه كولومبوس ان وجهي ويدي نظيفان ، وقلبي شعلة نظيفة لامعة ، لماذا يجب علي ان اخاف؟ ثم يقنع الراهب بـ « مهمته » بالحديث عن رؤياه للعذراء . ومع ذلك فاننا في المشهد الثاني ، نراه يعترف بقتل البحار البرتغالي . ولكن ايمانه الراسخ السامي اقنع الراهب ، بل حتى اقنع الكابتن الونزو ، الذي كان في البدء مصمماً على الثأر لابن عمه من كولومبوس . وبعد ذلك ، فان نفس ايمانه الصوفي الراسخ يقنع ملكة إسبانيا ، مع أنها كانت منزعجة للطريقة الحمقاء التي كان يتحدث بها كولومبوس عن « زواجه السري » لها . (والمأثور عن كزانتزاكيس ان يدخل الحافز الجنسي ، فقد حلم هذه المرة أنه سيحل محل فرديناند كملك لأسبانيا .)

والمشهد الاخير ، كما ينتظر منه ، يتم على سفينة ، والبحارة على وشك التمرد ، وعلى استعداد لاغتيال كولومبوس عند الضرورة . فينقذه عندليب كان يجثم على حبال الاشرعة . ولكنه كان يعلم عن طريق رؤيا حذره فيها الملائكة من ان اكتشافه للعالم الجديد لن يجلب له غير المعاناة ، ونصحوه ان يعود . انه يرى رؤيا عن نفسه وكأنه ثور ملاحق ومعذب ، ويسمع صوت السلاسل التي تصاغ له في اشبيلية . فيثيره هذا الظلم ، ولكنه يرفض العودة ، ومن الواضح انه كان لصرخته « أوافق » قوة رمزية تذهب أبعد من هذا المشهد الخاص .

وعند انتهاء المسرحية ، يهرع البحارة وهم يحملون أغصاناً عثروا عليها عائمة في البحر ، ثم صرخة « الـــبر ، البَرّ » !. والراهب يسأل كولومبوس لماذا يبدو شديد الحزن . وكولومبوس ، الذي يدرك الشقـــاء الذي ينتظره في اسبانيا ، يصرخ : « انا سعيد » ، ثم ينخرط في البكاء .

من الصعب الحكم على مـدى التقبل الذي يمكن ان تحرزه « كريستوفر كولومبوس » على المسرح . لقد تم انتاجها بكفاءة ، ومشهدها الاخير يجب ان يكون طاغياً . وكتجربية قراءة صرفة ، فانها لم تكن ناجحة تماماً . ربما كان ينبغي ان تكتب كروايـة ، تستخدم تكنيك المؤلف البانورامي ، فالموضوع أغنى من ان يعالج معالجة مقتضبة . اذن ، لمـــاذا اختار كزانتزاكيس ان يكتبها كمسرحية في الواقع ؟ هل كان مدركاً لمعالجة كلوديـل للموضوع ، في المسرحية التي اعتمدها « ميلهود » اساساً لغنائه « كريستوفر كولومبوس » ؟ إذا كان ذلك كذلك ، فما اسرع ان يفهم المرء حجّة المؤلف ، لأن كولومبوس « كزانتزاكيس» يختلف كثيراً عن كولومبوس الذي يتخيله الكاثوليكي المؤمن. نعم ، ان كولومبوس « كزانتزاكيس » يتحدث عن الله والعذراء ، لكن المرء يشك في ان الآلهة الحقيقيين الذين يسيرونه هم بعض آلهة الطبيعة او الحيـــاة المتوحشة . فديانة المسرحية ليست المسيحية ، ولكنها بطولة نيتشوية فردية .

وتعتبر ملحمة « الأوديسه »تتمة عصرية » من أضخم مؤلفات كزانتزاكيس، واعظمها انجازاً . وبهـا شارف كزانتزاكيس عرض وجهة نظر عالمية موحدة، متجاوزاً تناقضات الجسد والروح . والى حد ما ، فان روح الشاعر فيه قـــد برزت في السطرين الأخيرين من قصيدة ، ابتهال الى الشمس :

أيها الناس ، اطردوا حزنكم الحقير ، وأتلعوا آذانكم
فأنا أترنم بآلام وعذابات الأوديسة الشهيرة .

هناك شيء نيتشوي السمة في هذه الصرخة : فهي تصرخ : إرتفعـوا فوق حياتكم التافهة وفكروا بشيء اكبر . إنها تعد بأعمال بطولية ، بشكل أوسع

من مستوى الانسان. ولكنها لا تعد بشيء اكثر من ذلك ، فهي لا تبشر بشيء، من رؤيا دائمة للكون، ولا ببعض من التأليف الهيجلي المعظم الذي وجد الحلول لجميع تناقضات العالم الظاهرية . لقد جئت على ذكر هذه النقطة لأنني لا زلت متردداً في تصديق ان هذه الروح ، كانت هي الروح التي بـــدأ كزانتزاكيس يكتب بها شعره . ولكونه هو نفسه هائماً قلقاً ، لم يستطع ان يتصور يوليسيس يخلد الى الراحة مستجيباً للشيخوخة . وهذا نفسه يروي لنـــا الكثير عن كزانتزاكيس . ان معظم القراء الذين تتبعوا يوليسيس من خـــلال الالياذة والملحمة يجدون في عودته الى ايثاكا نهاية مرضية تماماً للقصة . انـــه ليس كزانتزاكيس : بل خياله هو الذي اراد ان يدفعه إلى مغامرات جديدة . وفي الواقع ، ان زوجه « بنيلوب » شعرت بالرعب لما تبيّنت زوجها ، ويوليسيس لم يشعر ابداً بالسرور ، الذي كان منتظراً منه ، لرؤيتهـا مرة أخرى . ان يوليسيس هذا « فاوستي » الصبغة ، ولا شك ان هومر كان سيجده رجـلاً غامضاً . ففي حديث له مع حايك ملال حسن ، اعترف ان الحيـاة لا معنى لها ، ومع ذلك وفي موضع آخر من الكتاب نفسه ، وفي حفلة تكريمية الميت على شرفه ــ نجده يصدم جميع الموجودين عندما يقترح ان يشرب الجميع نخب عقل الرجل الباسل بدلاً من اراقتهم الخمر تكريماً للآلهة . لقد بدأ التضارب الأساسي يظهر الآن :

لقد تم استيعاب الأوديسة بروح نيتشوية ، ثم نقلهـا . وبالنسبة للقارىء العادي ،فان يوليسيس لا بد وان يظهر كشرير وفاسق ، فخالقه يشعر بالسرور في إظهار تحرر بطله من الاحتشام . وقد بدا كزانتزاكيس مصمماً على خلق عالم متوحش اكثر شبهاً مع « شيكاغو» بلد الحرمات ، مما هو مع « يونان » هومر . إذ ان يوليسيس يسارع فيجمع حوله جمهرة من الرفاق المرحـــين ، ويبدأون في بناء سفينة ، ويمضون امسياتهم في اغتصاب الفتيات والارامـل المتوحدات ، وهم يتظاهرون أنهم الآلهة . والنساء اللواتي كان قد اغتصبهن اثناء

رحلاته بعثن الآن بأولاده « الحرام » إلى بيته ، حيث يقومون بالأعمال الشاقة في إثاكا . وعندما أتت ابنته من « كاليسو » اليه ، أخذ يعانقها عناق حب ثم أضجعها على الرمل... وعندما يسدل الشاعر الستار بشكل متحفظ على المشهد مع توسل الى « آباط النساء ذات الشعر الكثيف . » واما تليماخوس فقد خطط لاغتيال والده ، أما يوليسيس ، فانه يبدي رضاءه لهذه الدلالة الرجولية ، ويقرر مغادرة إثاكا .

ان أسلوب الشعر بات واضحاً في هذين الكتابين . ويكاد يحس المرء ان شيئاً من هذا النوع كان من الممكن ان يتم انتاجه عن طريق المشاركة بين غوته والمركيز دي ساد . ان يوليسيس رجل فاسق بشكل رائع ، بل انه يجد متعة بالغة في فسقه . ا . فهو يهبط في « بيلوبونيز » (المورة) ، ويرى فتاة معها عجل . وبعد ان يؤكد للفتاة أنه إله ، نراه يضاجع الفتاة ، ثم يذبح العجل ، ويأخذه معه لإطعام رفاقه ، مؤكداً للفتاة أنه سيتصل بها خلال اشهر تسعة .

ان رد فعل القارىء لهذا كله قد يكون محدداً تماماً . فاذا كان شاباً أو فاشلاً جنسياً ، فان هذه الفكرة عن مغتصب مرح متمرّد ، والا فقد يشعر بنوع من نفاد الصبر بهذا كله ، ويتهم كزانتزاكيس بالانغماس في خيالات صبيانية فارغة . وهناك بعض الحق في هذه الشكوى . ومع ذلك ، فلا زال هناك طريق طويل امام الشعر يسير فيه ، ومن الأفضل تأجيل الحكم قليلا .

ولا يبدو « منيلاوس » و « هيلين » سعيدين ، كما كان يعتقد هومر عندما اعاد تنصيبهما على سبارطة . وهكذا عندما ذهب يوليسيس الى سبارطة ، لقبل حسن اضيافة منيلاوس ، ثم اختطف هيلين ، وقتل احد الحراس اثناء فراره . وفي حديث مع منيلاوس ، بالغ الرجل في ازدراء فكرة الشيخوخة الآمنة ، وتحدث عن إله جديد للتدمير والعنف من المنتظر ظهوره الى الوجود . وفي كل هذا ، بمقدور المرء ان يسمع صوت كزانتزاكيس ، يصرخ الى القرية الهاجعة : « سأقضي عليكم جميعا ! » .

يبحر يوليسيس وهيلين الى كريت ، حيث يحل ضيفاً على الملك أيدومينيوس الذي أراد قتله في البدء . والكتاب السادس هو وصف للهو معربد ، مع مشهد سحاقي بين هيلين وابنة الملك كرونو ، وموت كرونو ، بعد ان تطعنه ثور بقرنه ، ثم اتصالات جنسية على مستوى عالمي ، يمتلك هيلين اثناءها أحد العبيد السود ، بينما يضاجع يوليسيس ابنة أخرى من بنات الملك . وتشير احدى النشرات المصورة من طبعة انكليزية الى ان الثور قد شارك ايضاً في العربدة . وهذا هو الكتاب الذي يتضمن مقطعاً عن المجموعة الصلبة من فلاحي كريت ، الذين يوقظون في يوليسيس روح العطف . فنراه في الكتاب الثامن يسير على رأس تمرد تم فيه تدمير القصر ، وتسليم العرش الى احد رفاقه . واما هيلين فقد حملها بستاني اشقر اللون . ثم يبحر يوليسيس إلى مصر ، يحمل معه ابنة الملك ، ديكتينا ، ولكنه يهجرها عندما يعارض أحد رفاقه قائلاً انها لا تفيدهم بشيء .

وفي سلسلة الأحداث المصرية ، التي تملأ الأربعة مؤلفات التالية ، أصبح يوليسيس شيوعياً . ومثل أي مملكة أخرى قاموا بزيارتها ، فأن مصر كانت متفسخة . (لقد بدا ان كزانتزاكيس كان يشعر بسرور خاص وهو يصف التفسخ والانحطاط) . وينضم يوليسيس الى تمرد عمالي – به يتم القاء أحد الزعماء المسمى رالا – راحل ، في السجن . فيطلق سراحه أحد الفراعنة الشباب ، حيث ينضم على الفور الى قطيع من البرابرة الذين كانوا يهاجمون مصر . ولكن هؤلاء يتم دحرهم أيضاً ويعاد القاؤه في السجن مرة أخرى . وفي هذه المرة ، ينال حريته بفضل اقامته عرضاً للرقص البربري أمام فرعون ، وهو يرتدي قناع الاله الذي كان قد نحته بنفسه . وكان الملك قد رأى هذا القناع في حلم ، وأحس بالرعب (ان هذا المنظر يشبه ذلك الذي رقص فيه « القديس فرانسيس » امام البابا الذي كان هو الآخر قد حلم حلماً غريباً .)

ومغامرته التالية هي اكتشاف دولة المدينة الاعوذجية . لقد اصطحب معه جميع العبيد الأرقاء ، المجرمين والمتمردين ، فصعدوا حتى منابع نهر النيل ، حيث

يذهب يوليسيس إلى قمة جبل يتصل فيه مع الله – كما فعل موسى .

والكتاب الرابع عشر هذا يعتبر بحق الاكثر اهمية في الشعر . يوليسيس يتسلق الجبل ويمضي اربعة ايام هناك : وخلال هذا الوقت ، يعبر كزانتزاكيس عن فلسفته كلها . ففي اليوم الأول ، يتسلق يوليسيس بشكل رمزي إلى كهف فوق مستوى الاشباح والشياطين – تعبيراً عن الفلسفة الانسانية الصرفة . وفي اليوم الثاني ، يمجد الصياد ، الذي وجد صورته على جدار كهفه ، ويتحدث عن السرور اللانهائي للحياة . وهو يحلم حلم اليقظة عن اعمق أمنية له ، الخلود ، ولكن دودة تتسلق الى صدره لتذكره بفنائيته . وفي اليومين التاليين ، يتقابل المحارب النتشوي مع الزاهد المسيحي في داخله ، كي يتطابق ذلك مع عملية التطور بمجملها ، في النهاية مع الطبيعة الحية أو التي لا حياة لها . لقد عبر كزانتزاكيس ذات مرة عن كرهه للصوفية ، ولكن هناك القليل من الشك في ان الرؤيا في نهاية الكتاب الرابع عشر رؤيا صوفية خالصة .

ولا شك ان هذا الكتاب هو قمة منجزات كزانتزاكيس العظيمة ، فهو يترك القارىء مبهوراً بشمول افكار المؤلف ، وجميع هواجسه الساكنة . ولم يعد ممكناً بعد الآن ان نصرف النظر عن الاوديسة كتمجيد « للحرية » الكاملة – أي ، للاأخلاقية – نوع من الصدى المتأخر لـ « اللصوص » لـ شيلر . بل هناك شيء اعظم من ذلك في كفة الميزان الآن .

ان هذه النبذة الواضحة عن فلسفة كزانتزاكيس تمكنني من التعبير عن رفضي البدهي لنظريته الأخيرة . لقد قال الفيلسوف الروسي فيدوروف ان لدى البشرية هدفاً عظيماً مشتركاً : الانتصار على المــوت . وفي « عودة إلى متوشالح » تبين برنارد شو انه إذا كان الموت هو حقيقة مطلقـــة ، فان ذلك يجعل من فكرتنـــا عن التطور مجرد هراء . ان الموت هــو الذي يجب قهره ، وربما كان ذلك ممكناً ، طالما بدا ان الانسان يحمل الموت في قلبـــه ، كشكل أساسي لاندحاره . وفي « فرانكلين برنابا » ، يحمل « شو » بطل سيرتـــه

يسأل « لماذا يموت الناس ؟ » فيجيبه أحد ما : « لكون ذلك معقولاً ، فهم لا يرغبون في العيش إلى الابد . » فيجيب برنابا : « من الكسل ، ومن الحاجة إلى الايمان ، والفشل في جعل حياتهم تستحق العيش . ذلك هو السبب . »

إذا تقبل المرء هذا فان جميع الافـــكار التي عبّر عنها يوليسيس بعد اليوم الأول – عندما يرى الدودة ويتقبل فكرة موته – تكون عندئذ زائفـــة من اساسها . بمقدورها ان تعطي مظهراً من السمو بالمشكلة وإيجاد الحل لها ، ولكنها ستكون حتماً محاولات لحل ما لا حل له . وبالنسبة لي ، فان هذا هو ما أراه الانتقاد الأخير لفلسفة الأوديســة .

وحتى لو كان كذلك ، فان لدى كزانتزاكيس شيئاً يضيفه – شيئـــاً ذا أهمية أساسية ، ذكره في الكتاب السابع عشر . فبعد رؤياه على قمة الجبل ، هبـــط موسى الجديد ، واقام مع غيره الدولة المدينية الأنموذجية ، ووضعوا الوصايا العشر فوق الحائط . اذن يصبح يوليسيس نبياً . ويعلّم شعبه عن الله . ثم يثور البركان الموجود فوق المدينة ويدمر كل شيء ، بما في ذلك اثنان من أقرب رفاق يوليسيس . فيتحول يوليسيس الى ملاك من نوع ما ، ويجتذب حشوداً من الحجاج اليـــه ، ولكنه يبشّر بالنهلستية : ليس هناك لا إله ولا عدالة ، وما الصلاح إلا وهم . فهو يتقبل جميع تناقضات الحياة .

ثم يأتي الكتاب السابع عشر الممتع . وفيه يصبح يوليسيس الحياة نفسها ، ويستغرق في تأمل عميق ، يصبح فيه خياله هو الخالق . يبتسم فتولد ثلاث فتيات ، يعبس ، فتقع الحرب ، ويفكر في الذهب فيظهر سوق مزدهر . يعزف على الشبابـــة ، فتمثل أمامه تمثيلية طويلة . (يستشعر المرء نفوذ بيرانديلو هنا – الخالق يهب الحياة على نحو اعتباطي لممثليه .) ثم ينتهي بمخاطبة العقل كخالق لجميع الأشياء .

ان هذا الكتاب هو ذروة الملحمة ، المنطقية . ربمـا كان يجب ان تنتهي هناك . لقد عثر يوليسيس على حقائق التطور . فالعقل هو في الواقع « بعدٌ » ،

جديد للحياة ، متميز من العالم الجسدي واستجاباتنا له . ولكننا قادرون على استيعاب هذا بصعوبة ، فنحن لا زلنا في ٩٥ بالمئة منا حيوان : آلات تستجيب لحافز خارجي . فنحن نشبه مخلوقا ذا بعدين لم يتعلم بعد ان ينظر الى أعلى وتفهم ان هناك بعداً ثالثاً . ومع ذلك فان كل فن الانسان وثقافته هما شاهد لهذا البعد الجديد بالوجود . فالأنسان يمتلك حرية هائلة ، يتم ادراكها في لحظات معينة من النشوة بالصوفية والشعر . وهي العالم الذي يستطاعه ولوجه ، كما يؤمن عالمه الخاص ، لو انه فقط يصبح مدركا لوجوده . ان مشكلته الاساسية هي انه يجهل هويته ، ويواصل التفكير في نفسه كمخلوق ، حيوان دنيوي . (« انا لا شيء ، ولا استأهل شيئاً ») .

وبطريقة ما ، فان اكتشاف يوليسيس هذا ينفي كل شيء آخر في الشعر ، ويجب ان يجلب معه ادراك أنه « ليس هو يوليسيس » . كما يجب ان يؤدي ايضاً إلى ادراك انه : إذا كان العقل يمتلك الحرية ، فان المشكلة المباشرة هي إيجاد « طرق » لمضاعفة هذا الادراك . لا ومضات صوفية : فأنها قصيرة جداً وغير موثوق بها ، ولا نشوات أوحى بها المخدر للتوحد مع الكون . بل اسلوب علمي ، هو امتداد لما نسميه الآن العلم والفلسفة .

إني اشعر أنه عند هذه النقطة رفض عقل كزانتزاكيس أن يقوم بالقفزة الأخيرة ، وتراجع الى الخلف . وللمعجبين به — مع اني اعتبر نفسي من بينهم — ان يناقشوا ذلك . اما أنا فيمكنني فقط ابداء رأيي الخاص فيما يتأهل .

والنصف الثاني من الأوديسة أعمق ، واكثر نضجاً فنياً ، من النصف الأول ، فبدلاً عن نيتشه ، ودي ساد ، عبد نزواته وشهواته الخاصة ، لدينا الآن يوليسيس الذي توصل إلى وضع نبوي عن طريق المقاساة والفكر . لقد اصبحت مغامراته رمزية ، ومع ذلك اكثر أهمية . إنه يلتقي اشخاصاً يمثلون بوضوح بوذا ، دون كيشوت ، والمسيح ، ويرفض الثلاثة معاً لأسباب مختلفة .

وللقصيدة نهاية علينا صعبة واعتبر تستمر طوال ثلاثة أناشيد ، يبحر الناهيا

يوليسيس الى القطب الجنوبي . وهي مليئة بالافكار الباهرة ، مثل ذلك الرجل الذي يبحر في مياه مرعبة ، والموت كربان ، وان العقل يجب ان يحرر نفسه من قفصه الاخير ، قفص الحرية . انه يحيا مرة اخرى اجزاء من حياته ويقابل رفاقه القدماء . وفي النهاية فهو يتلاشى في داخل ضباب يعانق الموت . بالتأكيد ان له نفس تأثير المشهد الاخير من Gotterdammerung ، نهاية هائلة لعمل هو بلا شك من صنف الملاحم التي أوحتها : الأوديسة ، وفاوست و « الكوميديا الالهية » . « انا اسمع ايضا أصداء « مأساة الانسان » لِ ماداش ، وعلى الأخص في الاناشيد الاخيرة . وحتى لو ان القارىء رفض فكرة برنارد شو المتعلقة بإخضاع الموت ، فسيظل موضع تساؤل فيما اذا كان كزانتزاكيس قد « حل » حقيقة كل شيء . ويترك العمل في العقل نفس الشعور بعدم الرضى النهائي يستخلصه المرء من القصص كما يستخلصه من « تقرير الى اليونان . »

ومن الضروري ان نحكم على كزانتزاكيس حسب ارفع المقاييس الممكنة ، المقاييس التي نتخذها معياراً حين نحكم على غوته ، دستويفسكي وتولستوي . وقد يعترض بعضهم قائلا ، حسب هذا المقياس لا يكون حتى غوته ، تولستوي أو دستويفسكي مقنعاً بشكل نهائي . فغوته لا يحل فعلا المشكلة التي يعرضها في فاوست ، فجوقة الملائكة في آخر الأمر مجرد خدعة في الثقة للتستر على ذلك . وما رواية فاوست في اساسها الا محاولة من الانسان للسيطرة على هذه المملكة الجديدة من العقل ، ورفض السأم المتكرر للوجود الحيواني ، واكتشاف الانسان غير الناجح انه غير مستعد لأن يصبح مخلوقا عقليا ، وان يضع ساعات يقضيها في عالم العقل تترك العقل منهكاً وتحطم إحساس المرء بحيويته وادراكه .

ان اعظم المؤلفين في هذا القرن قد وعوا عن قصد منهم معضلة فاوست هذه ، لا تستثنى كزانتزاكيس من ذلك . بل الى حد ما يقترب كزانتزاكيس من حلها في الكتاب السابع عشر ، اكثر مما فعل غوته في فاوست . أما كونه لم يعرف الحل ثم يبني عليه فهو يبدو نتيجة ترتبت على شخصيته المعذبة القلقة . فكتابه « تقرير

الى بلاد الاغريق ، كان عمل رجل في سبعيناته .. ومع ذلك فقد جاء مضطربا ومعذباً مثل «تودارابا». ان جوهر عمل كزانتزاكيس هو : « العاصفة والتوتر » . وهو يختلف عن معظم رومانطيقيي القرن التاسع عشر في ناحية أساسية : فـ « العاصفة والتوتر » كانت تعبيراً طبيعياً عن طبيعة مزاجه لا اشارة تاريخية الصبغة ولا موقفاً متأثراً بالنهج السائد . فبين جميع القصص العظيمة في القرن التاسع عشر ربما جاءت قصة «مرتفعات وذرنج» اقرب القصص الى كزانتزاكيس من حيث جو القصة – وان كان ربما لم يرضَ عن رومانسيتها الأنثوية .

وآخر القول ان اهمية كزانتزاكيس تتعدى أي سؤال عما إذا كان الرجل آخر الأمر قد حل المشكلة التي عالجها كتابه . وفي الحقيقة ، لربما كان من المهم انه اخفق في حلها . إذ بذلك يغدو الرجل رمزاً اكثر كالاً للرجل الذي يرفض التنازل عن البحث ، والذي يستمر في التفتيش عن إجابات حتى لحظة وفاته .

٥

ملحق

سيكون من الصعب اختيار أربعة شعراء أكثر اختلافاً من بروك ، ييتس ، روز ، وكزانتزاكيس . ولقد فعلت ذلك لتوكيد الشيء الوحيد المشترك بينهم : الشعور الذي يحملونه عن « فشل هدف الشاعر » المطلق . فـ « اليوت » وييتس وروز قد شبهوا جميعـــا أنفسهم بالنسور – النسور التي مُنعت من التحليق . وعند بروك ، يمكن فهم الفشل .. إنه النتيجة المباشرة للتصادم بين الشخصية التي اختارها لنفسه ، وواقعية الحياة التي كان عليه أن يعيشها . فالشاعر الذي أحس ان قوى الشباب فقط هي التي جعلت الحياة جديرة بالعيش ، وأن معظم الوجود الانساني هبوط منتظم نحو الاعتدال _ كان لا بد ان يجد نفسه عند نهاية مداه الشعري قبل ان يبلغ الثلاثين من عمره . وعندئذ ، وكما حاولت ان أبيّن ، لم يكن ما جعل من بروك شاعراً هو تسلط فكرة الشباب لديه ، الموت المبكر وغيره ، إنما صوفيته الفطرية . فالنظر الى تاجر من برمنجهام في قطار ، مكنه من الاحساس بدفق صوفي أصيل من التوكيد ، اي « البشارة السخيفة » لـ تشسترتون . وعندما كان يستغرق في التأمل وحده في غابة عند الغسق ، كان لديه الاحساس بأنه سوف يجد :

في السكون على الفور ذلك المفتاح المخبوء
لكل ما آلمني وحيّرني .

والسكون ، كما سبق وأوضحت ، يمكن ان يكون جوهر المعاناة الصوفية . لقد وصف ريلك ذات مرة كيف انه كان يتكىء عند فرع شجرة في الحديقة لما شعر فجأة بـ « سكون يشبه قلب وردة » . وشوق بروك الى التلال المعتمة ، هو الحافز الصوفي ، الحاجة الى البحث عن « ماهية ما تتوق اليه المليون شفة في العالم » . ولكن هذا الحافز يجب ان يُعقلن ، او يعبّر عنه كعقيدة على الأقل ، قبل ان يصبح قادراً على أخذ مكانه كجزء من « الشخصية » الشعرية . فاذا كان ييتس قد خلق مذهبه من شذرات من الخرافة والشعر ، فان بروك اختار مقومات أبسط : الدعابة ، التحدي ، عبادة الشباب ، جودة الحياة والطبيعة البديهية . ولأنه ربط هاجسه الصوفي الأساسي بهذه السقالة المتداعية ، فان صوفيته انهارت مع السقالة ، وتركت بروك مع الاحساس بأنه قد فقد جميع الأشياء التي قدّرها أكثر من كل شيء .

أما في حال روز ، فان هذا الاختيار يمكن رؤيته بصورة أوضح . فقد أمليَ ههنا الى حد ما ، أملته الحياة التي كان يحاول الشاعر تركها خلفه . فالنجاح الاكاديمي وامان « جميع الأرواح » لم يجلبا « الحياة الجديدة » التي كان من الممكن إيجاد تبرير له في انتظارها . ومرضه هو الملام جزئياً عن ذلك ، ولكن طبع روز كان هكذا : حساسية زائدة كحساسية بروست ، نفاد الصبر مع الأغبياء ، والميل الى الود العفوي ، الذي يمكن ان يتحول الى استياء والعداء للأحقاد . لقد اختار روز عقيدة توافق شخصيته ، فيها كان العالم الحقيقي — الذي شعر نحوه بالسخرية او اليأس — معارضاً للعالم الانموذجي للجمال والمعاني الذي يكمن في الماضي . وتكوين روز الشعري مماثل لتكوين اليوت : رفض فكرة « الارتقاء » ، الشعور بالتقليد ، الرجوع عن التفكير بحياة الانسان الخاصة : « و لماذا على النسر المسنّ ان يمد جناحيه ؟ » . وخلافاً لاليوت ، فان روز لم يكن له مذهب صوفي او ديني يتراجع اليه : لقد ظل مثل ديليوس ، لا إرادياً بشكل عدواني . وفي ضوء هذه المجموعة من المعتقدات ، يصبح متعذراً على الشاعر ان يرتفع فوق حس مأساة الانسان . بمقدور المرء ان يتحول فقط الى القوة الشافية لـ « التأمل — Wahn » ، الجمال الذي ينعكس في الفن . وروز فريد في بابه ، وقد يكون الشاعرَ الوحيد في القرن العشرين (لا أذكر أحداً آخر) الذي ينتمي الى التقليد الرومانسي — المأسوي لـ واغنر وديليوس ، وكمؤرخ ، كان استاذه هو « بوركهارت » ، ولو كان فيلسوفاً ، لكان أستاذه شوبنهاور .

أما ييتس ، فان تدهوره وهبوطه قد ظل مخفياً بفعل قدرة الشاعر على البقاء منتجاً حتى النهاية . ولا تعود هذه الاستمرارية في الابداع الى ان ييتس كان رجلاً شريفاً بشكل غير عادي ، مما حبس بقساوة أوهامه الخاصة . كلا ، بل تعود الى ان ييتس كان مهتماً اكثر بكثير من بروك وروز في ابداع مذهب او عقيدة تكون قادرة نوعاً ما على التوفيق بين الشاعر « الذي يحن الى التلال المعتمة » وبين واقعية العالم الذي هو فيه . لقد بحث في الايمان بالقوى الخفية ، والصوفية ، والفلسفة انطلاقاً من احساسه بـ « حقيقة أخرى » . وكانت النتيجة هي انه ، وأتحدث بعقلانية ، الشاعر الأكثر تشويقاً للقرن العشرين . ويمكن اعتبار مؤلفاته النثرية — وعلى الأخص السير — كنوع من « جماع اللاهوت — Summa Theologica » الذي يهدف الى وضع صوفيته الخاصة فوق قاعدة عقلانية صلبة . وتستمد أشعاره الأخيرة قوتها من هذه القاعدة العريضة . بل ان عمله في بعض الأوقات ، يكتسب وضوحاً من التوكيد الصوفي : كما في « الحلقة الحلزونية — Gyres » ، وفي « لابيس لازولي » ، وفي « تحت بن بولبين » . ولكن فيه أيضاً ، كما في بروك ، عبادة رومانسية حيوية بذاتها كما هي تحدٍّ للموت :

افحص كل عمل للفكر او الايمان ،

وكل شيء كانت يداك قد نمقته ،
وسم تلك الأعمال تبذيراً للنسمة
التي لا تلائم مثل هؤلاء الرجال ، لأنهم يأتون
فخورين ، فاتحين عيونهم ، ومبتسمين الى القبر .

ان هذه ليست بعيدة من بروك ، الذي رآهم :

فخورين ، عيونهم صافية ومبتسمين ، ويذهبون لتحية
الموت كصديق !

ورغم جميع محاولات ان يضع مذهبـــه « الصوفي » على قاعدة صلبة ، لم يكن بمستطاعه أبداً ان يقاوم ميله الى تشاؤمية ظاهرة .

طوال فصل الشتاء نظل ندعو الربيع
وطوال فصل الربيع نظل ندعو الصيف
وعندما يتحلق سياج الشجيرات المتكاثرة
نصرّح ان الشتاء افضلها جميعاً ،
وبعد ذلك نقول ليس هناك شيء حسن
لأن فصل الربيع لما يأت —
اننا نجهل ان ما يثير دمنا
ليس إلا شوقه الى القبر ..

وهكذا فان التثبيت الصوفي يظهر في ومضات ، ويغلبه الاعتقـاد النهائي بعدم جدوى الحياة. وتجدر بنا ملاحظة ان القصيدة المقتطفة أعلاه — الدولاب — تعبر عن مشكلة « هامش سانت نيوت » ، وميل الانسان للبقـاء غير راض على الدوام ، شأن المرأة العجوز في زجاجة الخل. لقد كان من الممكن لـ ييتس ان يثق في ان معظم البشر هم أفضل بقليل من أطفال ملّوا العطلة بعد أيام قليلة ، وأن

رجالاً مثل ميشيل انجيلو ، وبليك ، وحدهم يتلكون النظام الكفؤ لرؤية ما هو أبعد من توق الانسان الى التغيير . ولكن هذا ما كان بمقدوره الاتيان بمثل هذا الشعر المحكم الكامل . ان تمني الموت الفرويدي يشكل مادة شعريـة أفضل . وهكذا ، وفي التحليل الأخير ، فان ييتس ، مثل روز وبروك ، ظل واقعاً في شراك غيبيته الخاصة .

ولقد بدا أن كزانتزاكيس يقترب أكثر منهم جميعاً من إثبـات الصوفية الحقيقيـة ، والشعور بأن الانسـان يستطيع الاتصال مع « مصدر القوة ، معنى وهدفاً » في ذاته ، وان يرتفع فوق مأزقه المأساوي الواضح . وتمثل الأوديسة جهداً روحياً أعظم تماماً مما يستطيع ييتس ان يؤتيه ، بينما تشير رواياته الأخيرة التي توازي عظمة روايات تولستوي تقريباً ، الى ان بحثه عن « مصدر القوة » بات قريباً جداً من النجاح . ولكنه ، مثل ييتس ، لم يتمكن أبداً من التغلب على الاحسـاس بأن « الحقيقة » و « الحياة » غير قابلتين للامتزاج . كان ييتس يخـــاف ان يخسر « موضوعه » لو حاول ان يتخلص من التناقضات و« يبحث عن الحقيقة . » وما هو الموضوع الذي كان لدى هومر غير الخطيئة الأساسية ؟ » وتكافؤ الضدين هذا نفسه أرهق كزانتزاكيس في النهايـة ، فمات ولا يزال الهدف الذي كان يبحث عنه بعيداً عن النظر .

لقد حاولت ان أناقش في هذا الكتاب ان المعاناة الشعرية والصوفيـة هما نفس المعاناة من كل وجه . وحتى لدى شاعر « متشائم » مثل روز ، فان المعاناة الشعرية تظل معاناة صوفية جزئية ، إحساساً بـ « تثبيت سخيف » . واذا كان الشاعر ، بخلاف الصوفي او القديس ، يخفق في بلوغ رؤياه عن طريق « التثبيت المحض » فان ذلك ليس غلطة الرؤيا ، بل غلطة الشاعر في محاولته الخرقاء لادراك جوهر « ومضات الشدة لديه » .

وأنا أرى انه يمكن حل التعارض الظاهر بين « الوعي المكثف » و « تفاهة الحياة اليومية » فيما لو أظهر المرء اهتماماً أقل بالرؤيا نفسها ، وركز تفكيره ،

حين يحول المرء انتباهه الى « تفاهة الحياة اليومية » يرى ان المستوى المنخفض للوعي اليومي انما يعود الى ما يمكننا تسميته «نظام الأرشيف الفكري». فأنا أتعلم شيئاً جديداً كل يوم . ولا يمكن « حفظ » هذه الاشياء في الوعي ، بل يجب اختزانها بطريقة او بأخرى ، مثل كتب فوق رفوف مكتبة عامـــة . وليست هذه الرفوف سهلة المنال . فعندما أجلس وحيداً في غرفتي وليس لدي ما أفعله ، يتوجب علي ، نظرياً ، ان اتناول أحـــد المجلدات يتحدث عن ماضي الخاص ، او عن موضوع ما كنت قد تعلمته ، وأظل مستغرقاً في قراءته لساعات . هذا ما يفترض في تلك الحال . لكن الواقع ان ذلك يحدث مرة او مرتين لا أكثر طوال الحياة . فيغمرني شعور رقيق حافل بالذكريات ، ويعود ماضيّ فعلاً ، ويبدو لي سهل المنال . والنتيجة هي انه مهما كان فكري « محتشداً بمخزوناته » ، فانني أظل معرضاً للوقوع بسهولة في حالة من السأم حين لا يكون لدي شيء محدد أقوم به ، ولا خيارات من النشاط مفتوحة .

ويمكن تحديد السأم على انه امتلاك « وعي فارغ » : أي ان يكون المرء متنبهاً تماماً ، ومع ذلك ليس لديه شيء يشغل تفكيره على التحديد .

والآن .. ان هذه الخاصية الفريدة للمخلوقات البشرية — ميلنا الى السأم — هي التي تكمن في جوهر المشكلة . فأن يسأم المرء معناه ان قيمه في طريقها الى « الكسوف » . وقد يكون لدي الكثير مما يلزمني ان أعبّر عن امتناني من أجله ، وأحس السعادة به . ولكن مـــا لم تتعرض هذه الأشياء لأزمة تهددها ، وتجعلني أدرك فجأة مدى سروري لحيازتها ، فانها لا تدخل الى «وعيي الفارغ» كقيم محددة . فالمحب العاشق لن يجد اية حاجة لأن يسأم ، فبمقدوره ان يجلس ويفكر في حبيبته لساعات ، لأن قيمـــه لا زالت ديناميكية ، لم تؤخذ بعد كشيء مسلّم به وتودع على رفوف المكتبة . لكن القليل من مبرراتي لكوني سعيداً ، سهلة المنال كهذه .

هذا ، ويجد « الوعي المفرغ » صعوبة في التأمل في قيمه الايجابية . ولكنه

عوضاً عن ذلك ، على آليات الادراك الحسي اليومية . وحالما يفعل المرء ذلك ، يتسنى له ان يدرك المشكلة الرئيسية التي يواجهها الانسان . لقد فقدنا حس الحيوان القديم في « التوحد مع الطبيعة » لأننا نفضّل الوضوح والقوة التي منحنا إياها الوعي العقلي . فكانت النتيجة اننا ها نحن نجد أنفسنا « واقعين في شباك الحاضر » . فالقليل من النـــاس قد أحرزوا ، شيئاً فشيئاً ، نوعاً جديداً من « الوعي المتمرد » ، لا من النوع الذي يمكن خداعــه بمخدرات نفسية ، بل بتوسيع مدى الفكر عن طريق العقل ، الخيال ، والاحاسيس العاطفية . لقد هدف بتهوفن من سمفونيته التاسعة ان تسمو بالفكر الى نوع من نفاذ البصيرة الصوفي . ولكنها أخفقت في ذلك . وكان اخفاقها بسبب من المادة الموسيقية وعلى الاخص في الحركة الاخيرة . وتظل الفكرة واضحة تمامـــاً . لقد كتب « هندميث » مغناة سماها « هارمونية العالم » عن كبلر ، وعند ذروتها ، كان يفترض ان توحي الموسيقى بدوران النجوم والاجرام السماوية . ولكن موسيقى هندميث الجافة ، عجزت عن الوصول الى ما كانت تهدف اليه . ومع هذا فانه يظل بوسع المرء ان يتصور موسيقياً عبقرياً مؤهلاً للنجاح ، ينقل الجماهير الى حالة تخيلية بقطع موسيقية هائلة تعكس بطريقة مـــا كلا من النظام الكوني وقوة الإعصار .

وليس الفن وحده مـــا يوسّع الفكر ويمدده ، فللمرء ان يتصور رجلاً متخصصاً في الرياضيات يجد مبادىء نيوتن أعظم وأشرف من أية سمفونية تاسعة . وما دام العلم يجوس آفاق الكون بشعاعه من المنطق ، فانه يحمل معه الخيال أيضاً . وكل دائرة او مجال من ابداع الانسان يقدم الى الفكر أجواء جديدة وفلكاً يستطيع النفاذ اليه والتمدد في أرجائه .

ويجب الاعتراف هنا انه في اللحظة الحاضرة ، وحتى الناس الاكثر ابداعاً ، انما يمتلكون هذه المقدرة في دور جنيني فقط ، لكنه من المأمول لها ان تتطور . ومن حسن الحظ ، ان هناك مقدرة أخرى أقرب منالاً .

لا يجد صعوبة ابداً مع القيم السلبية . وبالتالي يتحتم ان يمتلىء هذا العقل بالقيم السلبية . ومنذ كنت طفلاً ، ظللت أتعلم عن طريق التجربة والخطأ . لقد بدت لي كعكة عيد الميلاد حسنة ومبهجة ، الى ان أكلت الكثير منهـــا ثم دهمني المرض . وكشاب مراهق ، بدا لي الجنس ساراً تماماً . ومثلي يفعل جميع الشباب ، ويظل الواحد منهم يتصور ذلك حتى يجد المحب نفسه متزوجاً وله العديد من الاطفال . هناك ناحية سلبية لكل شيء سار في العالم ، هذا ما يجده المرء اذا أمعن نظره في وقائع الحياة .

والوعي المفرغ يميل الى اتخاذ شحنة سلبية محددة . فأولا ، يؤدي السأم الى الخمود وعدم النشاط ، والخمود بدوره يؤدي الى الشعور بالذنب ويولد تدنياً سريعاً في قوة « بطاريات » الارادة .

ولو درست هذه السلبية عن قرب ، لبان لي ان المشكلة الاساسية هي موقفي « الغامض » تجاه معظم الاشياء . فحين احتاج شيئاً بشكل مُلح ، ويكون من الصعب الحصول عليه ، يمكن ان أستثير نفسي الى ذروة الرغبة والتصميم . وهذا يعني ان تصرفي تجاه الغرض المطلوب ايجابي تماماً . انني اريده تماماً وكاملا ، ولا أشعر بالشك او تكافؤ الضدين . ولكن الواقع ، ان معظم الاشياء التي اريدها لا تكلفني هذا الجهد ، وهكذا يميـــل تصرفي تجاهها الى ان يكون غامضاً وملتبساً . من الممكن ان تكون رغبتي ضعيفة الى حد ان اتوقف فعلا عن اشتهاء شيء حالما أعلم انه بمستطاعي الحصول عليه ، كما وقع للشخص الذي قص رواية « مرتفعات وذرنج » والذي اعترف انه قد وقع في حب فتاة ، ولكنه اصبح بارداً حالما أبدت الفتاة امارات استجابتها لعواطفه .

وعندما أتفحص هذا النوع من « الالتباس » تفحصاً عقلياً فإنني أتبين انه سخيف . ليس هناك سبب حقيقي وموضوعي يُلزمني ان اشعر بالارتبـــاك والغموض بصدد طعام عشائي ؛ مع ان ذلك يكون واجباً لو كنت زائد الوزن . عند ذلك من الممكن ان يكون الذاتي فكرة حسنة . أما اذا بدأت اشعر بعدم الاهتمام

بالطعام ، فان طبيبي سيخبرني ان هناك شيئاً ما غير سليم لدي . ثم يصف لي دواء مقوياً او ينصحني بالمشي لمسافات طويلة . فهو يعلم ان لدى الرجل المعافى موقفاً ثابتاً جداً تجاه الطعام .

ومع ذلك ومع انني لا انكر انني قد أعتل جسدياً اذا زايلتني شهيتي للطعام ، فلن يدور بخلدي ابداً انني مريض عاطفياً إذا فشلت في التمتع بشواء بعد ظهر يوم أحد ، او في ان اروي لأطفالي قصة عند نومهم .

وبسبب من محدودية الوعي الانساني ، فقد انزلق (الغموض) او الالتباس الى اعصابنا ، وابقى « ضغط » وعينا منخفضاً . ليس لدي « سبب » اشعر من جرائه بالالتباس نحو اكثر الاشيـــاء التي واجهت مصاعب كبيرة للحصول عليها . انها عادة ليس إلا . فلو كنت بعيدا عن البيت لبضعة اشهر ، لكان يسرني تماما ان اروي لأطفالي قصصاً قبل نومهم عندمـــا اعود ، لان الغياب — وهو شيء سلبي — قد قضى على الالتباس ، وجعلني مسروراً تماما لرؤيتهم . فلو كان هناك اي نوع من التهديد لأطفالي ، فسوف اتجشم عناء لا نهاية له حتى أتفاداه ، اذ لا شك في انهم يمثلون إحدى قيمي الرئيسية . لمـــاذا ، إذن ، بمستطاعي ان انظر اليهم بلامبالاة ؟ بسبب من هذه العادة الغبية من الالتباس التي سمحت لها ان تشدني ، كعادة التدخين او قرض الاظافر . ولأن حياتي ، بمجملها ، مريحة وخالية من المزعجات الرئيسية ، فأنا اغرق في حالة تشبه النشوة أسمح لوعيي فيها ان يظل دائما مكفهرا بضباب من الرفض .

لكنني لست بحاجة الى خطر او أزمة حتى أوقظ فكري . فطالما أمتلك عقلا وخيالا ، فليس هناك سبب يمنعني من مباشرة مهمة « القضاء على الالتباس » بنفس الروح الواقعية التي يمكن ان ابدأ بها جلي حلية نحاسية من الوسخ . وحالما اعلم ان عقلي قد « تلوث » ، وان هذا ليس « وعيا عاديـا » ، بمقدوري ان اتخذ الاحتياطات الضرورية . وحتى هذه اللحظة في التاريخ ، ظل الانسان يبحث عن الخطر والاثارة بشكل مقصود ، بغية قضائه على الالتباس . ولكن

اكتشاف « هوسيرل » أو « القصدية » عنى ان الخطر والعناء ليسا ضروريين ، فيها « يطلقان » الآلة فقط. ان « عمل » الارادة الذي ينتزعنا من الرقاد ويقضي على عدم مبالاتنا هو « قصد » — اي شدّ العضل الخاص ، إذا جاز القول. والمهم في العضل ان المرء يستطيع ثنيه بتأثير من الارادة ، كما يمكن تقويته بثنيه .

دعونا نعيد النظر في السؤال الذي برز بشكل متكرر في كل مكان من هذا الكتاب . ما هــو محتوى معنى المعاناة الصوفية ، المعاناة الشعرية ، ذروة المعاناة ؟

علينا أولاً ان نعلم ان موقف معظم الناس تجاه الحياة موقف منفعل وسلبي . تصوروا فتى ترك لتوه المدرسة ، وبدأ العمل في مصنع للصفائح المعدنية . انــه يستيقظ في العتمة ، ويذهب مع حشود العمال الآخرين إلى ذلك المكان الضخم البارد الذي تفوح منه رائحــة الزيت والماكينات . والمكان يسحقه ، بل يجعله قزماً . وينظر الغلام الى تلك المطرقة التي تعمل على البخار ويتفكر : « ان ضربة واحدة من هذه المطرقة ستسحقني مثل الذبابــة . » من مواجهته لذلك المكان الضخم شعر الغلام انه شيء طارىء وتافه . فلقد بدا له المصنع اكبر منه في كل جانب ، واكثر دواما . لقد كشف له ان الناس قد شيدوه ، فأجــاب : « آه نعم ، رجال الأعمال الكبار ... » وهو يعني : « انهم ليسوا أناساً تافهين مثلي ... »

وبنفس الطريقة ، يشعر الغلام ان جسمه أقوى من الارادة التي تدفعه . وما عليه فقط إلا ان يشعر بجوع شديد كي يتبين ذلك . انه يبدو وكأنه حزمة من الرغبات الملحة ليس الا ، ولا يفكر بغير الطعام . والآن ، ماذا لو وقع في حب نادلة جميلة في مطعم العمال ، وهي غافلة عنه ؟ ان ذلك يؤكد فقط شعوره بأنــه تافه ، وغير جديد بأن ينظر إليه أحد .

اذن فهو حتى الآن ، يشعر انه سلبي ، ولا اهمية له . أما إذا صدف ان عانى تجربة غير سارة ، فان « حياد » وعيه يقفز إلى رفض حقيقي . وحــين يجلس في مقهى قذر ، ويشرب الشاي من فنجان محطم — يتضح له فجأة ان هذا

ما عنته الحقيقة — قذارة ، وبؤس ، وفشل . اما حين يجلس في غرفته خاملاً بعد ظهر يوم أحد ماطر ، فان خياله يظل سلبياً . إذ ذاك ينقلب العنكبوت في زاوية السقف اثباتاً آخر على ان العالم في معظمه ظلام وقذارة .

والآن ما الذي يحدث مع الغلام لو انه ذهب في إجــازة ، وعانى ذلك الارتفاع المفاجىء للقلب عندما ينطلق القطار من المحطة ؟ ان شيئاً ما كان قد تعود على قبوله كجزء دائم من حياته لم يعد موجوداً هناك . فهو يشعر انــه ، بادراك غريب ، اكثر حقيقية ودواماً من المصنع الذي تركه خلفه . « انه يصبح مدركاً لذاتيته الطويلة — المدى » . فالمصنع قد صنع من مادة جامدة ، وقــد ينسف في الغد . (الا يوضح هذا ايضاً لماذا يحب الناس مراقبة عملية النسف ؟ فعندما يتهاوى الجدار ويتحطم ، تجدهم يشعرون بالانتصار ، مثلما تقضاء ديمومة المرء بومضة من البرق .)

ان علاقة الانسان ببيئته ، في الأساس ، مماثلة لعلاقاته مع الناس الآخرين ، بمعنى ان في الأمر نوعاً من « السيطرة » . والرجل العدواني المتنمر يجعلك تشعر بالسلبية ، ويحتمل ان « يدخل تحت جلدك » مثل شظية الى ان يفسد في وعيك . وسوف يتولد لديك شعور من الغبطة والانتصار لرؤية سقوطه . اليس هذا هــو الشعور الذي تعانيه عندما يقلع القطار من المحطة ؟ ان هذا المتنمر ، مضطهد الروح ، قد كشف انه بالامكان دحره الآن .

لقد وصف صديق لي يعاني من زيادة في وزنه — قد قرر ان يتبع نظام الحمية — حس القوة والرضا الذي شعر به في تناول قطعة خبز محمصة بدلاً عن وجبة غدائه ، ثم في السير مسافة ميلين عائداً الى العمل . وهنا من جديد نقع على شعور بقوة الارادة بل قوة جلدها ايضاً . صحيح انه ليس بوسعها جعل الجسم يفقد زيادة وزنه على الفور . بيد انــه حالما يتم « تشغيل » الارادة فهي كالترموستات ، جبارة لا تقهر .

هذا والشعور بالسرور في العمل الجنسي نفس السبب . فكل مرة كان فيها

كزانوفا يغوي فتاة ما كان يعاني الشعور بالانتصار، وبالقوة، اي ان شعوره العادي « بالتفاهة » يختفي ويزول .

العالم مادة لا حياة فيها ، والانسان هو الأكثر حيوية على سطحه . وليست السلبية والرفض الا عادات اكتسبناها في طفولتنا ، فالناس ذوو الحيوية يتخلون عنها ببطء كلما تقدم بهم العمر . ونحن في كل مرة نعاني فيها دفقـــاً من المرح ، نتوقف عن ان نكون مرفوضين من قبل عالم المادة الجامـــدة وندرك « ذاتيتنا الطويلة – المدى » .

ليست إرادة الانسان هي التي في حاجة الى التقوية ، فهي قد ملكت فعلاً كامل القوة التي تحتاجها ، بل هي الروح الانسانية . « فعلى الانسان ان يتعلم ان يقضي على عنصر الرفض في وعيه نفسه » . فهو عندما يكون ضجراً، انما يكون متضايقاً من الوسط الذي هو فيه . وحالما تنشأ أزمة ، ويقذف بنفسه في العمل، فان وسطه يتلاشى ويأخذ مضايقوه مكانهم الصحيح كخلفية لنشاطه لا غير .

ان خطر موقف السلبية والرفض في وعي الحياة اليومية هو انه يجعلنا نهدر حياتنا . والوقت هو العملة المتداولة للوجود الانساني ، وكل لحظـــة تضيعها في السلبية انما تدمرها فتكون و كأنك أحرقت ورقة جنيه .

لقـــد أخطأ سارتر ، فالوعي ليس فراغاً . ان له صفة الفراغ ، الرفض ، الوجود « لذاته » بسبب صدفة بيولوجية . لقد وصل الانسان في تطوره وارتقائه الى نقطة توازنت فيها قوته تماماً مع الضيق والتحديد اللذين طورهمـــا ليستخدم قوته استخداماً افضل . فالضيق ينطوي على فقدان النفاذ، وعلى السأم والسلبية . ويؤدي الضجر إلى النفي ، الى انقسام الذات ، والى فقدان المعنى . ومن أجل عكس هذه العملية ، يتوجب اولاً فهمها : ادراك ان فقدان المعنى هو وهم . فاذا اغلق شخص ما مفتاح الضوء وأنا أقرأ لا أظنني أفترض ان الكلمات قد اختفت، وانما اعرف ان الذي اختفى هو الضوء الذي كنت أراها به . والسبب الوحيد الذي يجعلني اعتقد ان المعنى قد اختفى عندما اسمح لنفسي ان تغوص

في الملل – هو انني اخفقت في إدراك الطبيعة القصدية للوعي . وحـــين اتوقف عن كشف المقاصد اكون قد فعلت ما يشبه اقفال مفتاح النور . ولكي افتـــح النور ثانية ما علي إلا ان اثير الوعي من حالته السلبية عن طريق فعل فيــــه تركيز . ربما كان هذا صعباً اول الامر . لأن عضلة الارادة قد اصبحت مترهـلة من جراء عدم الاستعمال . لكن مجهوداً ضئيلاً سرعان ما يعيد اليها قوتها . وليس هنالك، من ناحية نظرية، سبب يمنع زيادة قوتها الى نقطة يكون فيها الانسان قادراً على بلوغ حال الكابتن شتوفر « الدرجة السابعة من التركيز » .

دعني ألخص ذلك :

ان التحليل الفينومينولوجي يكشف ان تجربة القمة تجربة مقصودة في الطبيعة . اي ان التجربة الصوفية او الشعرية هي قدرة كامنة طبيعية تماماً للوعي اليومي ، وليست صعوداً انفجارياً الى مستوى فوق عادي . وهي تنطوي على مجرد تحطيم الالتباس و « الغموض » وازاحة النفايات التي تميل إلى ان تتراكم حين نسمح للوعي ان يظل سلبياً لمدة اطول مما ينبغي .

لقد كان الرومانطيقيون على خطأ حين اعتقدوا ان « روح الجمال » يهبط على الشاعر . فالشاعر هو الذي يهبط عليه .

ولقد كان سوء الفهم هذا هو الذي ولد الاستشراف التشاؤمي في الثقافـــة الغربية خلال المئة والخمسين سنة المنصرمة . فقد شرع الشاعر يغدو « ملخصاً » للوجود الانساني : اي انه اخذ يعتقد انه في لحظات الوحي ، يكون لديـــه « نظرة الطائر » ، فبمقدوره ان يستوعب الحقائق العامة التي تخفيها عنا « تفاهة الحيـــاة العادية » . وحين يكون لدى عالم ومضة مشابهة من النفاذ في ناموس طبيعي – مثل نيوتن تحت شجرة التفاح ، وكيكول بحياته الجزيئية التي تأكل اذنابها – فان ذلك العالم يتكلف مشقة ايصال تلك الومضة الى أقصاهـــا ، ويخضعها لكل تمحيص ممكن . غير ان الشعراء غير معروفين بالتماسك الفكري ، لذا يبدون و كأنهم يعتقدون ان خدمة آلهة الفن تعفيهم من بذل مجهود فكري

حقيقي . ومن ثم نجدهم يقدمون لنا تشاؤماً غير مختمر على انه حصيلة تأملهم الملهم حول مصير الانسان .

دعني أنهي كما بدأت فاكتب عن نفسي . أنا افترض ان حياتي الشخصية قد نالت ثباتاً داخلياً معيناً بفضل البحث عن المعادلة المتعلقة بالمعاناة المكثفة . ففي الطفولة ، جلبت لي لحظات السعادة القصوى بداهة تصورية لعالم خير بالكلية ، قد زال منه الشقاء وبات الغباء محبوباً لا يؤذي . وكانت سني مراهقتي كلها تشاؤماً رومانطيقياً ، وشعوراً بأن العالم بالغ الرداءة وغير مترابط في اساسه إلى درجة انه ليس بوسع المرء الا الانصراف عنه إلى تصوره الشخصي عن الكمال . (ومن هنا نبعت عاطفتي القوية نحو روز) . لكن ، لما كانت طبيعتي تفاؤلية مثل طبيعة برنارد شو او ويلز ، فقد واصلت التفكير في تلك المشكلة. ومسألة طبيعة المرء «هذه» ذات اهمية بالغة . (فحتى مفكر صارم مثل ميرلو بونتي ينتهي بالسماح للتشاؤم اللازم ان يزحف الى اعتباره للطبيعة الانسانية ، حتى تغدو حرية الانسان في نظره لا يمكن ممارستها الا بصورة ضيقة ضمن « شبكة من العلاقات » محكمة ، مع وسطه وبيئته .) ان طبيعة المرء تحدد طبيعة نفاذه ، ونفاذ بصيرة المرء هو كل ما عليه ان ينميه .

وانا اعلم ان برنارد شو مصيب في قوله حين يقول « لن يحقق العقل حين تكون الارادة في حماسها الشديد ». لكن الارادة تتطلب رؤية واضحة لأهدافها قبل ان تصبح في حالة حماس شديد ، وهذه هي وظيفة العقل . لقد كان تطور الانسان وارتقاؤه كفاحاً للهرب من تفاهة الوجود الحيواني. وهو الآن قد خلق حضارة ، لكنه وقع اسير نوع جديد من التفاهة بسبب قدرته الجريئة على التركيز على الدقائق .

منذ ايام بدأت ابنتي التي في التاسعة من عمرها تحكي لي عقدة قصة عن الساحرات . وكانت قد اتمت نصف القصة من قبل ، ثم قالت : أظنني سأستمر وأكمل القصة ، فحديثي لك عنها جعلني مهتمة بها مرة أخرى. لقد « جرعت »

الفتاة القصة دون ان تقوم بالتركيز الكافي لكي « تهضمها » فولّدت فيها نوعاً من الغثيان. ثم ان سرد قصتها علي سبب للفتاة هضمها ، وولد لديها شهية جديدة.

كانت المرة الأولى التي لاحظت فيها هذه الظاهرة بوضوح اثناء مراهقتي . كنت قد ركبت الدراجة إلى مدينة ماتلوك ، على حوالي ٤٨ ميلاً ، فوصلتها منهك القوى . ثم قضيت ساعة مع دليل أطلعني على كهف تحت الأرض. وحين خرجت منه ، تبينت انني قد انتعشت تماما . ولو انني قضيت نفس الساعة مستلقيا في الظل اطالع كتابا ، و « احاول » الاسترخاء ، لكنت ظللت تعباً في نهاية الساعة . فلماذا منحني التسكع في الدهاليز الرطبة المنخفضة هذا القدر من الانتعاش ؟ لأنه امتص اهتمامي تماما ، وبذلك سمح لقواي الطبيعية للمعافاة ان تعمل .

ومثل هذا ما حدث لي ذات يوم كنت اقود فيه سيارتي من مقاطعة البحيرات إلى بلاكبول . لقد شعرت انني منهك جداً وما زال امامي عشرون ميلا . فأدرت مفتاح الراديو في السيارة « وأصبحت مهتماً » في تقرير برلماني كان يذاع آنذاك . وقد وصلت إلى بلاكبول وانا اشعر بالنشاط من جديد. ويحدث مثل هذا في « ضياع في سوهو » . فالبطل يحاول جاهداً ان لا يمرض . يتحول انتباهه الى المطر على أوراق الشجر ، وعندما يعود انتباهه الى التفكير في معدته ، يجد انه لم يعد يحس مرضا .

في كل من هذه الحالات هنالك انكماش للانتباه الذي كان منتشراً اكثر مما ينبغي . وليس هذا الانكماش مسألة إرادة بقدر ما هو مسألة اهتمام . هذا هو ما يحدث مع تلميذ المدرسة الضجر عند كيركجارد ، والفتى ينصت لقطرات المطر الساقطة على السطح. وأظنه من الواضح على التأكيد أنني لو اخترت ان أوجه اهتمامي الكامل الى اي هدف او حادث مفرد ، لكان بمقدوري أن « أضفي عليه » الاهتمام .

ان قدرة الانسان على تجربة القمة اعظم مما نعلم بكثير . إلا ان معظمنا

يعاني من نوع من « تعب الاهتمام » الدائم « غير البعيد عن التنويم المغناطيسي . فنحن نسيء استخدام انفسنا بسبب من الجهل لقدراتنا .

وفي ضوء كل هذا يصبح من الممكن الاجابة على السؤال الذي طرحه وليم جيمس في مقدمة هذا الكتاب . لماذا نظل « نصف مستيقظين » معظم الوقت؟ ما الذي يخمد النار فينا ويكبح تياراتنا ؟ ما هي الغيمة التي تثقل كاهلنا ؟

ان شعلة النار تخمد في العادة لأن الريح التي بمقدورها ان تزيد في اشتعالها هي ازمة خارجية او إثارة ، فاذا ما تركت وحيداً ، ملت الى الغوص في افضل حالاته حين يواجه التحديات ، وذلك لأن قدرته على العمل الايجابي (أو الفكر) ضيقة جداً . خذ فناناً كبيراً مثلاً . حين يكون ذلك الفنان في اوج الابداع تراه يمارس حالة عقلية إيجابية تنبثق بكاملها من داخله ، ومع هذا فانه قد يشعر بالضجر مثل اي شخص آخر اثناء رحلة طويلة بالقطار . ويتحدث وليم جيمس في كتاب له عن لاعب كرة قدم استحوذت عليه المباراة وجعلته يأخذ في اللعب باتقان عجيب . لقد بدأت المباراة تلعبه هو . اذن فاللاعب يلزمه مباراة كيما يبلغ هذه الحالة من لحظة الكمال .

على العموم ، يبدو ان الانسان يبرز افضل ما في نفسه حين تضطره الظروف . فعملية الخلق هي ، كما عرفها برنارد شو ، مسألة ان يدفع المرء نفسه ، اي عملية خلق المرء نفسه . لكن « المغالطة السلبية » تعني انني حين افكر في نفسي ، أو انظر إلى وجهي في مرآة — يبدو لي انني ثابت ولا اتغير . ولا يبدو ان هنالك نقطة بدء . ويصرح المفكر الوجودي الاسباني «زبيري» ان الانسان لايستطيع ان يعرف نفسه الا في الفعل ، ويبدو ان الحقائق المعروفة عن الطبيعة البشرية تؤيد ذلك المفكر في رأيه .

ولكن فكر ايها القارىء ثانية في ملاحظة جيمس عن مرضى النوراستانيا الذين تتحول الحياة لديهم إلى « نسيج واحد من المستحيلات » . واذكر ان المؤلف وبعد بضع فقرات من هذا الوصف يعود مرة اخرى الى الموضوع فيقول :

في تلك الحالات من الافراط في الحساسية التي كثيراً ما يسببها الاعتلال المزمن يكون « السد » قد غير مكانه الطبيعي . فأبسط تشغيل وظيفي يولد كآبة يستسلم لها المريض ويتوقف عن مزاولة الشغل نفسه . وفي مثل حالات «عصاب العادة » فان مدى جديداً من الطاقة كثيراً ما يعقب ، نتيجة للمعالجة عن طريق القسر ، ونتيجة للجهود التي يجبر الطبيب مريضه على القيام بها ، ضد رغبة المريض في الاكثر . فأولاً تأتي ذروة الكآبة ، ثم يتبعها الارتياح غير المتوقع ... »

والنقطة التي تبرز أمامنا هنا هي ان كآبة الشخص النوراستاني مزوّرة ، انها زيف جعله لاوعيه دائماً حاضراً . وهو زيف يمكن تخويفه وطرده باظهار القوة عليه . وفي هذه الحالة استخدم الطبيب القوة ، أو بالأحرى جعل المريض يمارسها . لكن هل هناك اي سبب يعوق المريض نفسه عن ممارستها باختياره ؟ السبب الأول بوضوح ، هو ان المريض لا يرغب في ذلك ، فهو مقتنع بكآبته وتعبه . ومن ثم فان الهدف الاكبر من هذا النوع من التحليل الذي سقته في الكتاب هو ان الانسان يجب ان يدرب نفسه على اكتساب نوع الانفصال الضروري لأن يصبح هو طبيب نفسه . وحالما « يعرف » ان التعب زيف ، يغدو بوسعه ان يتخذ الإجراءات الضرورية لتبديده .

وفي حالتي انا كانت ملاحظتي لقدرة الأزمة على ازالة الكآبة او التعب — وجعل المرء يعي موارد طاقته — هي التي شكلت نقطة الانطلاق لدراستي عن الصوفية . وقد اطلقت على هذا التعب المزيف ، هذه « الغيمة » من المخطط المعنوية أو الغضب الذي يرين على العقل البشري اسم « هامش سانت نيوت » ، وقد تكلمت عن ذلك في موضع آخر قد سبق .

كل هذا يشير بوضوح إلى أهم عنصر في حل المشكلة . فحين بدأ لاعب الكرة عند جيمس يلعب بتفوق غير طبيعي ، كان ذلك لأن « ماكينته » قد بلغت درجة حرارة مثالية معينة في حماس المباراة ، وهي درجة حرارة عندها اصبحت « الطاقات الاحتياطية » في متناول اليد . ومثل موتورات السيارات يحتاج الناس الى

«تحمية» قبل ان تصل نشاطاتهم إلى أوجها . وأظنني استطيع تحمية محرك سيارتي دون ان اخرجها من المرآب ، بتشغيل ذلك المحرك . كذلك فأنا استطيع عن طريق جهد عقلي مصمّم، ان أطرح خمولي ، وانمي «عضلا» معيناً لإرادتي، عضلة تركيز ، بمستطاعها استدعاء نفس هذه الطاقات الاحتياطية .

ان ما تعطل في الانسان هو شيء من السهل تحديده. فنجاح الانسان كتجربة تطورية يعود إلى هذه الاحتياطيات الهائلة من القوة التي بمقدوره ان يعتمد عليها. وليس على المرء ان يدرس كثيراً من التاريخ لتدهشه قدرات الانسان التي لا تصدق على التحمل والتعافي . وهذه الاحتياطيات لا بد ان تأتي من مكان ما . فالرجل الذي يمتلك احتياطياً مالياً ضخماً قد اضطر ان ينميه بحسمه من دخله الجاري . وهذا الجزء المهم من ادخار الانسان المهم — وهو حسم القوة ، إذا جاز القول — قد استولى عليه الرابوط . وكالعادة اصبح الرابوط بالغ الكفاءة. فحين لا يكون هنالك تحد وحين لا يكون لدي اهداف إيجابية تحفزني ، فأن رابوطي يميل إلى مصادرة طاقاتي الفائضة ، تاركاً لي منها ذلك الحد الأدنى الذي يظنني في حاجة اليه لأقضي يوماً عادياً . وبفعله هذا فان الرابوط يهبط بي إلى مستوى بقرة . وإذا لم انتبه فانه سيسوقني إلى النوراستانيا .

ومن حسن الحظ انه هو الخادم وانا السيد. وحالما أفطن لذلك،يغدو بامكاني ان أسترد ما سلبني إياه. والمهم ألا أقبل وضعي الواطىء على انه الوضع الطبيعي. يجب ان أعرف ان نيراني خامدة وتياراتي مكبوحة اكثر مما ينبغي بكثير ، فأرفض ان أدع الرابوط يفلت بهذا القرض الدائم للاحتياطات الحيوية . وفي اول مرة يحاول المرء ان يفعل هذا يبدو ذلك مستحيلاً تماماً . وفي أول الأمر تأتي ذروة الكآبة التي يصفها جيمس في حالة «مرضى النوراستانيا المتنمرين». فاذا أصر المرء فان هذا يختفي..ويبدأ ألق تجربة الذروة في الظهور. ان الممارسة تقوي «عضلة الارادة» ذات العلاقة إلى أن لا تعود تسبب كآبة حادة .

والواقع ان إحداث تجربة الذروة ليست ببساطة قضية قوة مجردة ، فهناك عنصر آخر له علاقة . فلو جلست أحملق من خلال نافذة ، ولا افكر في شيء محدد ، أو أتثاءب اثناء قيامي بعمل مضجر ، فان وعيي في تلك الحال يكون مهدوراً ، وتنساب طاقاته كما لو تركت حنفية الماء الساخن مفتوحة ونسيت ان أضع السداد في قعر حوض الحمام . وعلى العكس من ذلك حين اصبح شديد الاهتمام بشيء ما ، فانني اركز عليه ، واتوقف عن تبديد الطاقة على بقية الاشياء الأخرى . هذا ما حدث في الكهف الذي زرته في ماتلوك .

يستطيع المرء أن يقول ان الوعي اليومي مثل سطل مثقوب . فلو كنت مجبراً على مراقبة شخص ما يقوم بعمل أحمق ، أو الاستماع الى حكاية مملة ، فان طاقاتي تتسرب بعيداً ، مثل صبي كيركجارد وهو ينصت لشرح استاذه في الصف . اما حالما اركز ، عن قصد ، على شيء، فان التسرب يتوقف ، وعند ذاك يعود ضغط وعيي الى الارتفاع من جديد . ذلك ان وعيي في العادة يكون محوّلاً الى العالم الخارجي ، ومن العسير الا انصت الى نغمته المملة .

ان «حيلة» الوعي الصوفي ، العمل العقلي الذي يتطلب السيطرة عليه ، هي جعل الوعي «يقف ساكناً» ، عن طريق عمل ذي هدف . ولست اعني ان على المرء ان ينكص إلى وعيه الداخلي . فقد اكون انظر الى شجرة ، أو اصغي الى صوت الماء الجاري . والشيء المهم هو ان الدفق العادي للوعي المدرك يحتجز نشاطه فجأة . فمن الواجب ان يمنع من الاستمرار في الطحن «وفيستهلك العظم واللحم» . وهذه عادة أخرى يمكن تنميتها وتطويرها . انها مثل اليقظة من حالة شرود الذهن . ان العالم اليومي يجرنا معه مثل عبد رقيق خلف عربة قائد منتصر . وعلى المرء ان يتعلم كيف يقطع الحبل ، ويسمح للعقل ان يثبت مكانه ، وان يغدو واعياً لقرابته بالجبال والصخور .

وسيبدو من السخف ، في نظر احفادنا ، ان ناس «عصر العلم» تعثروا وسقطوا اثناء حياتهم على هذه الصورة القصيرة النظر ، عاجزين عن استيعاب

نفاذ لحظات شدة الوعي. وسيبدو لهم من الواضح اننا افضل قليلاً من المتوهين . وسيضحكون سخرية من فكرة هاكسلي البريئة بأن علينا ان نتناول عقاقير لتنقذنا من عواقب ضعفنا العقلي . لأنه حتى المتـــوه يدرك بكـــل وضوح انه إذا كانت مشكلتنا هي النقص في الارادة وطبيعة الوعي المتشظية ، فانه يتوجب ان يكون الجواب اولاً وقبل كل شيء: توليد وعي سليم لامكانياتنا، ثم توليد قوة ارادة لتأتي بها الى الوجود .

فهرست

تم تنفيذ وطبع
هذا الكتاب
في مطابع مؤسسة جواد للطباعة
بيروت تلفون ٢٩٠١٣٣ - ٢٢٨٣٤٦